CRISTIAN MISIEVICI

Structuri Proporționale, Structuri Simetrice în *componistica personală*

1. spațiul sonor
2. structura muzicală
3. recurs analitic selectiv

Editura **TIMPUL**

CRISTIAN MISIEVICI

Doamnei profesor
Liliana Gherman,
Împreună cu cele mai
frumoase gânduri ale
autorului

Cluj, Ianuarie 2008

STRUCTURI PROPORȚIONALE, STRUCTURI SIMETRICE ÎN COMPONISTICA PERSONALĂ

CUPRINS

ARGUMENT 5

PARTEA ÎNTÂI – SPAŢIUL SONOR 7

I. SPAŢIUL SONOR 9

II. TIMPUL, DETERMINANTĂ A SPAŢIULUI SONOR 25

III. RITM, METARITM – INSTRUMENTE ÎN MODELAREA TIMPULUI MUZICAL 33

IV. GRAFIA MUZICALĂ ŞI SPAŢIUL SONOR 41

PARTEA A DOUA – STRUCTURA MUZICALĂ 53

V. NIVELURILE STRUCTURII MUZICALE 55

VI. DE LA ORDINE CĂTRE PROPORŢIE 69

VII. SIMETRIA ŞI IMPLICAREA ACESTEIA ÎN CONFIGURAREA NIVELURILOR STRUCTURII MUZICALE 79

VIII. SIMETRIE-ASIMETRIE; PROPORŢIA, MEDIATOR AL POLARITĂŢII SIMETRIE-ASIMETRIE 95

IX. RAŢIONAL – INTUITIV ÎN PROCESUL COMPONISTIC 103

PARTEA A TREIA – RECURS ANALITIC SELECTIV 111

(X) *ICAR* – MADRIGAL PE VERSURI DE MARIN SORESCU 113

(XI) *FRESCE* – PENTRU VIOARĂ SOLO 119

(XII) *ANTIPHONIES* -CONCERT PENTRU VIOARĂ ŞI TREI GRUPURI DE INTERPREŢI 129

(XIII) *SINUS* – PENTRU CLARINET SOLO 143

(XIV) *ŞAPTE INTERSECŢII ALE UNUI SENTIMENT CU UN ANOTIMP*–
TRIO PENTRU FLAUT, OBOI ŞI FAGOT 149

(XV) SIMFONIA *DE NATURA POESIS* 163

(XVI) *VĂILE PLÂNGERII* - PENTRU ŞASE GRUPE DE PERCUŢIE ŞI ORGĂ 179

BIBLIOGRAFIE 183

ARGUMENT

Fascinația pe care am resimțit-o dintotdeauna în preajma proporției sau simetriei a fost aidoma fiorului care ne străbate la aflarea unei taine, unui secret ascuns.

Transcendența şi – în acelaşi timp – imanența proporțiilor şi simetriilor fac din tentația de a le defini natura o încercare superfluă. Cele două reprezintă configurații matriciale axiomatice proprii atât spiritului ştiințific (pozitivist, obiectiv) cât şi celui artistic (negativist, subiectiv); este şi motivul pentru care ele conferă universalitate actului de creație, fie că acesta se revendică descoperirii ori invenției. Ne permitem a considera în consecință faptul că atât proporțiile, cât şi cazurile lor particulare – simetriile, aparțin „codului genetic" al spiritualității umane.

Paginile de față reprezintă sinteza rezultatelor unor preocupări şi experiențe de natură teoretică şi practică consacrate – de-a lungul a peste treizeci de ani – proporțiilor şi simetriilor, cu dedicată aplecare asupra formelor specifice de manifestare a acestora în domeniul pe care îl reprezentăm, muzica.

Cartea *Structuri proporționale, structuri simetrice în componistica personală* îşi orientează problematica pe trei direcții, corespunzătoare celor trei părți ale sale: *Spațiul sonor, Structura muzicală* şi *Recurs analitic selectiv*. Primele două părți au un pronunțat caracter discursiv. Ele îşi propun să definească particularitățile spațiului în care este plasată structura muzicală şi – în continuare – reperele „anatomiei şi fiziologiei" acesteia. Discursul este de fapt un „dialog" prin care voci dintre cele mai autorizate îşi fac pronunțate opiniile. Prevalează muzicienii dar nu sunt absenți exponenții altor diverse domenii, în intenția de a circumscrie dezbaterea unei „triangulații" care să o definească într-o cât mai bună măsură, să o plaseze cât mai precis în context şi să o pună într-o

cât mai bună lumină. Nu toate opiniile sunt convergente, iar acolo unde polaritatea se ascute, am evitat – pe cât ne-a stat în putință – partizanatul. Am considerat că o mai pronunțată diversitate va duce la o corespunzător substanțială îmbogățire a conținutului.

Partea a treia produce schimbarea de registru către zona analitică. Selecția operată asupra propriei creații a recurs în primul rând la criteriul relevanței lucrării în raport cu „ipoteza" temei – *aplicații ale proporțiilor și simetriilor*. A urmat criteriul reprezentativității, în urma căruia, în limitele a șapte opusuri se regăsesc cinci genuri muzicale distincte. În fine, inevitabil, în subsidiar a acționat criteriul subiectiv care face ca unele producții componistice să ne fie mai dragi decât altele.

În esența sa, prezenta carte reprezintă o firească încercare de problematizare a numeroaselor și incitantelor provocări pe care procesul de creație le adresează compozitorului contemporan, fără a avea totodată pretenția de a oferi răspunsuri definitive.

PARTEA ÎNTÂI

SPAȚIUL SONOR

I. SPAȚIUL SONOR

Notre espace
serait donc ce qui reste de la musique
une fois qu'on a enlevé le temps.

Iannis Xenakis

Muzica este definită într-un cvasigeneral consens ca artă temporală. Printre vocile care se pronunță împotriva unor distincții cu caracter separatist între arte, cea a lui Thomas Munro pledează pentru o asociere principială a acestora: *S-a vorbit mult, pro şi contra, despre împărţirea artelor în spaţiale şi temporale. Aceste categorii sînt utile ca tipuri abstracte; (...) O dificultate similară ia naştere din încercarea de a separa „artele repausului" de „artele mişcării"*[1]. În acelaşi spirit, dar mai tranşant, Mikel Dufrenne notează: ... *obiectul estetic – indiferent dacă, în aparenţă este spaţial sau temporal – implică, deopotrivă, şi spaţiul şi timpul...*[2].

Obstacole în calea unui demers integrator întreprins asupra artelor stau spațiile în care acestea își situează structurile, spații diferite, cu dimensiuni diferite – cantitativ şi calitativ – şi care, mai mult, se supun unor percepții diferite.

Multitudinea şi diversitatea opiniilor cu privire la spațiu şi timp, la cazurile particulare spațiu sonor – timp sonor şi, mai departe, spațiu muzical – timp muzical, denotă intensa preocupare pe care gânditori de facturi dintre cele mai diferite o manifestă față de problemă. În multe cazuri, problematizarea plasează noțiunile de spațiu şi timp pe poziții dihotomice, dacă nu chiar antinomice.

---

[1] Thomas Munro, *Artele şi relaţiile dintre ele*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, vol II, p. 182
[2] citat de Adrian Iorgulescu în *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 288

Rândurile ce urmează nu-şi propun să prezinte concluzii definitive asupra spaţiului sonor şi condiţiilor amplasării structurii muzicale în cadrul acestuia. Ele doresc mai degrabă să compună, din opinii dintre cele mai autorizate, o „suită" ale cărei mişcări contrastante să ofere o perspectivă cât mai cuprinzătoare asupra bogăţiei de semnificaţii a noţiunii. „Intrada" ar putea-o reprezenta un citat din Schopenhauer în care se respinge ideea existenţei unui spaţiu sonor: *I might still have something to say about the way in which music is perceived, namely, in and through time alone, with absolute exclusion of space, and also apart from the influence of the knowledge of causality, thus without understanding; for the terms make the aesthetic impression as effect, and without obliging us to go back to their causes*[3].

Într-un alt registru, dar rezervat asupra identităţii spaţiului sonor, se pronunţă şi Gordon Epperson: *It is a familiar three-dimensional world that we move about in. (...) Music, alone of the arts, does not mirror all three dimensions of the actual world;* ***music idealizes motion and time, but not space*** (s.n.). *It has no corporeality. One understands, of course, what is happening acoustically; sound waves occur in spaces. But even when he understands this discursively, the listener does not experience music through that concept;* ***music does not, in its quality qua sound, put him in mind of space****. The contours of a melody, on the other hand, may suggest spatial concepts: it is common to think of 'up' or 'down' in connection with more or less intense frequencies of pitch. But this is analogical and we make the comparison for descriptive purposes; it has little to do with the quality of musical understanding.* ***Music cannot present virtual space to us*** *in the way the plastic arts can*[4].

---

[3] Arthur Shopenhauer, *The World as Will and Idea*, translated by R.B. Haldane and J. Kamp, Garden City, N.Y. [Dolphin] Doubleday and Co., 1961, p. 277 [*Aş mai avea încă ceva de spus despre felul în care este percepută muzica, cu alte cuvinte, în şi prin timpul propriu zis, cu excluderea absolută a spaţiului, şi făcând de asemenea abstracţie de influenţa cunoaşterii cauzalităţii, astfel fără înţelegere; întrucât sunetele fac din impresia estetică un efect, fără a ne obliga să ne întoarcem la cauzele lor.*]

[4] Gordon Epperson, *The Musical Symbol*, Ames, The Iowa State University Press, 1969, p. 294-296 [*Noi ne mişcăm încoace şi încolo într-o familiară lume tri-dimensională. (...) Muzica, singură printre arte, nu oglindeşte toate cele trei dimensiuni ale lumii reale;* ***muzica idealizează mişcarea şi timpul, dar nu şi spaţiul*** (s.n.). *Ea nu are corporalitate. Cineva poate desigur înţelege ce se întâmplă din punct de vedere acustic; undele sonore se*

O interesantă conversie între spaţii propune György Ligeti, de astă dată, de pe poziţia compozitorului însuşi. *The involuntary conversion of optical and tactile into acoustic sensations is habitual with me: I almost always associate sounds with colour, form and texture; and form, colour, and material quality with every acoustic sensation. Even abstract concepts, such as quantities, relationships, connections and processes, seem tangible to me and have their place in an imaginary space. For example, the concept of 'time' for me is foggy white, flowing slowly and uninterruptedly form left to right, producing as it does so a very soft, 'hhhh' – like noise. 'Left' in this case is a violet region with a sheet–metal quality and a similar sound; 'right', by contrast, is of orange hue, skinlike in surface, and dull in tone*[5]. El continuă de altfel o orientare de factură sinestezică, cu exponenţi notabili (Liszt, Rimsky-Korsakov, Skriabin, Messiaen, dar şi din alte domenii: Kandinsky, Rimbaud, Baudelaire, Nabokov sau Richard Feynman) a căror imaginaţie asociativă generează relaţii pe cât de incitante pe atât de fragile, în măsura în care sunt transformate în norme.

Problematica spaţiului sonor este tratată centrat sau tangenţial de numeroşi gânditori cu diverse orientări: acusticieni, compozitori, muzicologi, esteticieni, filosofi, psihologi, fizicieni etc. *Frecvent, în lexicul de specialitate, se invocă – propriu sau impropriu – conceptul de* ***spaţiu sonor*** (s.a.). *Accepţiile acordate, extrem de diverse, acoperă zone aparţinătoare sectorului muzical, cât şi zone limitrofe acestuia. Se fac, bunăoară, referiri la spaţiu în legătură cu*

---

produc în spaţiu. Dar chiar atunci când ascultătorul înţelege aceasta, el nu trăieşte experienţa muzicii prin acel concept; prin condiţia sa sonoră, ***muzica nu îl plasează pe ascultător în spaţiu****. Pe de altă parte, contururile unei melodii pot sugera concepte spaţiale: ne gândim în mod obişnuit la „sus" sau „jos" în legătură cu frecvenţele mai mult sau mai puţin înalte. Dar aceasta este o analogie, iar noi facem comparaţia în scopuri descriptive; aceasta are puţin de-a face cu calitatea înţelegerii muzicale.* ***Muzica nu ne poate arăta spaţiul virtual*** *în felul în care pot s-o facă artele plastice.*]

[5] György Ligeti, „States, Events, Transformations" („Zustände, Ereignisse, Wandlungen"), in *Perspectives of New Music*, vol 31, no. 1, p. 165, winter 1993, translated by J.W. Bernard [*Conversia involuntară a senzaţiilor optice şi tactile în cele acustice este ceva obişnuit la mine: aproape întotdeauna asociez sunetele cu culoarea, forma sau textura; iar calitatea formei, culorii şi a materialului cu anume senzaţii acustice. Chiar şi conceptele abstracte, precum cantităţile, relaţiile, conexiunile şi procesele, îmi par tangibile şi îşi au locul într-un spaţiu imaginar. De exemplu, conceptul de „timp" este pentru mine de un alb ceţos, plutind uşor şi neîntrerupt de la stânga la dreapta, producând un foarte firav sunet 'hhhh'. 'Stânga' este în acest caz o zonă violetă cu consistenţa foiţei de metal şi un sunet asemănător; 'dreapta', prin opoziţie, este de nuanţă portocalie, cu o suprafaţă similară pielii şi un ton monoton.*]

definirea ***obiectului estetic*** *(ca spaţiu de sine stătător, ordonat, închis), a* ***formei*** *(ca suprafaţă sonoră), a* ***notaţiei*** *(ca rînduire de semne); de asemenea, noţiunea se utilizează în* ***acustică****, atunci cînd se evocă aspecte privind modul de propagare a undelor, volumul masei sonore, amplasarea surselor fonice, în* ***psihologia muzicală****, relativ la formarea senzaţiilor auditive, la operaţiile spaţio-temporale ale conştiinţei, şi aşa mai departe*[6].

Diversele opinii cu privire la spaţiul sonor pendulează între ipostazele polare ale maximei obiectivităţi şi maximei subiectivităţi. Complementaritatea lor oferă o perspectivă amplă şi complexă asupra problemei.

Câmpul de acţiune a structurilor muzicale, spaţiul muzical, reprezintă un caz particular al spaţiului sonor. Acesta din urmă are trăsături proprii, distincte de cele ale spaţiului fizic. Evocându-l pe Georg von Bekesy şi lucrarea acestuia *Experiments in Hearing*, Marshall McLuhan notează: *Ca unul căruia îi sînt familiare spaţiile auditive, el este foarte conştient de dificultatea de a vorbi despre* ***spaţiul auzului*** (s.a), *pentru că acusticul este în mod necesar o lume în „adîncime"*[7].

În fundamentalul său eseu *Gîndirea muzicală*, Pascal Bentoiu se pronunţă: *...realitatea reprezentărilor spaţiale în gîndirea muzicală nu poate fi pusă la îndoială. Un spaţiu sonor imaginar există, dimensiunile sale sînt însă cîteodată neclare; practic vorbind, el tinde la multi-dimensionalitate, fiecare parametru al sunetului putîndu-se constitui în coordonată spaţială, (...), fără a mai pomeni de natura cu totul specială a „orizontalităţii" (timpul), care ne conduce direct la ideea unui continuum spaţio-temporal*[8]. În aceeaşi lucrare, Pascal Bentoiu insistă asupra specificităţii spaţiului muzical: ... *va trebui (...) să extindem ideea „spaţialităţii" muzicale către conceptul unui continuum spaţio-temporal, prezentînd caracteristici greu de asimilat integral celor ale spaţialităţii obişnuite, aşa cum rezultă ea din experienţa noastră biologică*[9].

---

[6] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 262
[7] Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*. Bucureşti, Editura Politică, 1975, p. 80
[8] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 29
[9] Ibidem, p. 25

Către final, el tranşează: *Marea dispută cu privire la spațiu şi timp e o realitate. (...) N-aş vrea sa par ireverențios, dar am impresia că toată această enormă zbatere teoretică stă pe o eroare elementară. Şi anume pe despărțirea arbitrară a spațiului de timp. Dar spațiul muzical, (...), se crează* ***înglobînd obligatoriu timpul*** (s.a.). *(...) Mai exact încă: orice muzică îşi afirmă existența ei de Idee printr-o Formă al cărei material este un continuum spațio-temporal, construit cu sunete în acțiune*[10].

Deşi apelul la sintagma „spațiu sonor" se face curent, iar terminologia conexă acesteia este intens vehiculată, definirea spațiului sonor este dificilă, cu precădere datorită impalpabilității acestuia. *Cea mai mare parte a terminologiei curente în estetica muzicală, recurge la reprezentări spațiale. (...) Este, evident, vorba de un spațiu ideal care nu are a face cu spațiul real în care se produc sunetele şi nici nu este măcar sugerat de acesta. Reprezentările spațiale ca atare sînt cele mai curente, legate fiind de cea mai mare parte a experienței noastre biologice. Tindem de fapt la reprezentări spațiale cu referire la cele mai variate domenii...*[11].

Materialitatea sonoră (acustică) oferă un grad suficient de concretețe spațiului sonor, prin proiecția parametrilor sunetului fizic la scara dimensiunilor acestuia. În consecință, dimensionalitatea spațiului sonor, prin corespondență omotetică cu materialul sonor (obiectele sonore) pe care îl (le) găzduieşte, este reprezentată prin componentele: continuitate a vibrației, frecvență, amplitudine şi spectralitate. Este recomandabil a face aici o distincție între accepțiunile conferite noțiunilor de „timp" şi „spațiu" în sens abstract (categorii filosofice) şi în sens concret. *... Pe cînd* ***timpul*** (s.a.) *este realul pur şi deci este inextins sau adimensional,* ***durata*** *corespunde opoziției în sînul realului; (...) şiragul de mărgele nu e o imagine a timpului ci a duratei. Timpul e numai firul de ață pe care se înşiră mărgelele. (...) Fără concursul realului, momentele „duratei" s-*

---

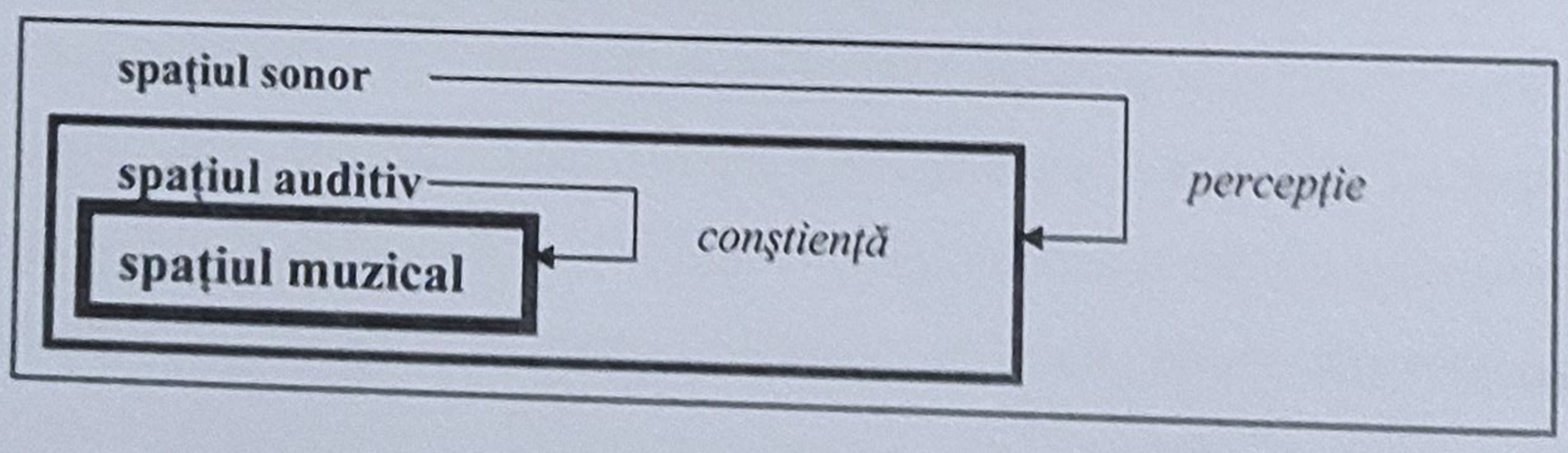
[10] Ibidem, p. 198-199
[11] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 15-16

ar împrăștia asemenea mărgelelor lipsite de firul de ață[12], ... și mai departe: *Ca și timpul, el* (spațiul, n.n.) *este realul pur și ca atare este inextins sau adimensional. „Extensiunea" și „exterioritatea" aparțin întinderii, care, ca și durata, corespunde opoziției în sînul realului*[13].

Cu privire la dimensionalitatea spațiului sonor, există și opinii contrare corespondenței acesteia cu tridimensionalitatea spațiului comun (fizic). *Sunetul posedă înălțime, volum, timbru, însușiri ce duc cu gîndul la integrarea sa în aria unei spațialități reale (...). Fără a absolutiza punctul nostru de vedere, credem că trebuie pornit de la premisa că frecvența, amplitudinea sau aspectul spectral al vibrației sînt calități pur sonore, nereductibile la, și neidentificabile cu spațiul decît prin manifestarea unor procese psihice asociative, nu la starea de fapt. (...)**Tridimensionalitatea spațiului comun nu se validează în cazul spațiului sonor...***(s.n.) [14].

Cum se va vedea mai târziu (capitolul IV), corespondența între spațiul comun (fizic) și cel sonor a devenit la un moment dat un exercițiu plauzibil, util și chiar productiv.

Imaginăm spațiul sonor, spațiul auditiv și spațiul muzical într-o relație de incluziune:



În cazul spațiului muzical, caz particular al spațiului sonor, dimensionalitatea se exprimă printr-o conversie a termenilor acustici, general acceptată:

---

[12] Alexandru Bogza, *Realismul critic*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982, p. 103-104
[13] Ibidem, p. 108
[14] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Editura muzicală, 1988, p. 264 și p. 279

Spaţiul sonor (acustic)	→→→→→	**Spaţiul muzical**
continuitatea vibraţiei	→	durata
frecvenţa	→	înălţimea
amplitudinea	→	intensitatea
spectralitatea	→	*timbrul*

Corespunzător spaţiului sonor (acustic), valorile primelor trei determinante au un caracter absolut, fiind cuantificabile în termeni fizici (continuitatea vibraţiei – secunde sau fracţiuni, frecvenţa – hertzi, amplitudinea – decibeli). Cu privire la accepţiunile termenilor corespunzători spaţiului muzical, sunt necesare câteva observaţii. Valorile primelor trei determinante sunt în general valori relative şi nu absolute, distincţiile între ele, în structura muzicală, fiind generate de relaţiile dintre ele. Acestea, configurează dimensiuni corespunzătoare structurii muzicale după cum urmează: durata configurează dimensiunea ritmică, înălţimea configurează dimensiunea intonaţională, iar intensitatea, dimensiunea dinamică. În baza mentalităţii relaţionale proprie spiritualităţii occidental-europene nu auzim durate ci ritmuri, nu auzim înălţimi ci intervale, nu auzim intensităţi ci variaţii dinamice (bruşte sau continue): *The perception of music is based on our capacity to identify musical sounds by their* ***relationship*** (s.a.) *to a given key (or root) – not immediately by their absolute pitch*[15]. Identitatea unei muzici nu se schimbă esenţial, chiar dacă aceasta este cântată la acordaje diferite, sau chiar la diferenţă de un semiton sau mai mult, ori în transpoziţii. Diferenţele de agogică sunt încă şi mai puţin identitare. Dinamica este probabil dimensiunea muzicală cea mai labilă. Ea se plasează la nivelul cel mai de jos al „absolutului" şi cel mai ridicat al „relativului". Referindu-se la creaţia muzicală contemporană, dar invitând şi la generalizare, Pierre Boulez

[15] Ernő Lendvai, *Symmetries of Music – An Introduction to Semantics of Music* (compiled by Miklós Szabó and Miklós Mohay), Kecskemét, Kodály Institute, 1993, p. 153 [*Percepţia muzicii se bazează pe capacitatea noastră de a identifica sunetele muzicale prin* ***relaţia*** (s.a.) *lor cu un termen de referinţă – nu prin valoarea lor absolută.*]

notează: *L'univers de la musique, aujourd'hui, est un univers* ***relatif*** (s.a.): *j'entends: où les relations structurelles ne sont pas définies une fois pour toutes selon des critères absolues; elles s'organisent, au contraire, selon des schémas variants*[16]. Caracterul relativist bazat pe mentalitatea relaţională porneşte de la stadiul primordial al spaţiului muzical şi difuzează până către straturile superioare ale limbajelor, stilurilor şi epocilor muzicale. El reprezintă unul din factorii care a permis şi a asigurat totodată dinamica în timp şi spaţiu a culturii muzicale. *Ferdinand de Saussure spunea că în limbă nu există decît diferenţe, cu alte cuvinte fiecare element al limbii devine relevant prin raporturile pe care el le contractează cu celelalte elemente ale limbii. Gîndirea muzicală intervalică este transferul în muzică, al acestui principiu al părintelui lingvisticii structurale*[17].

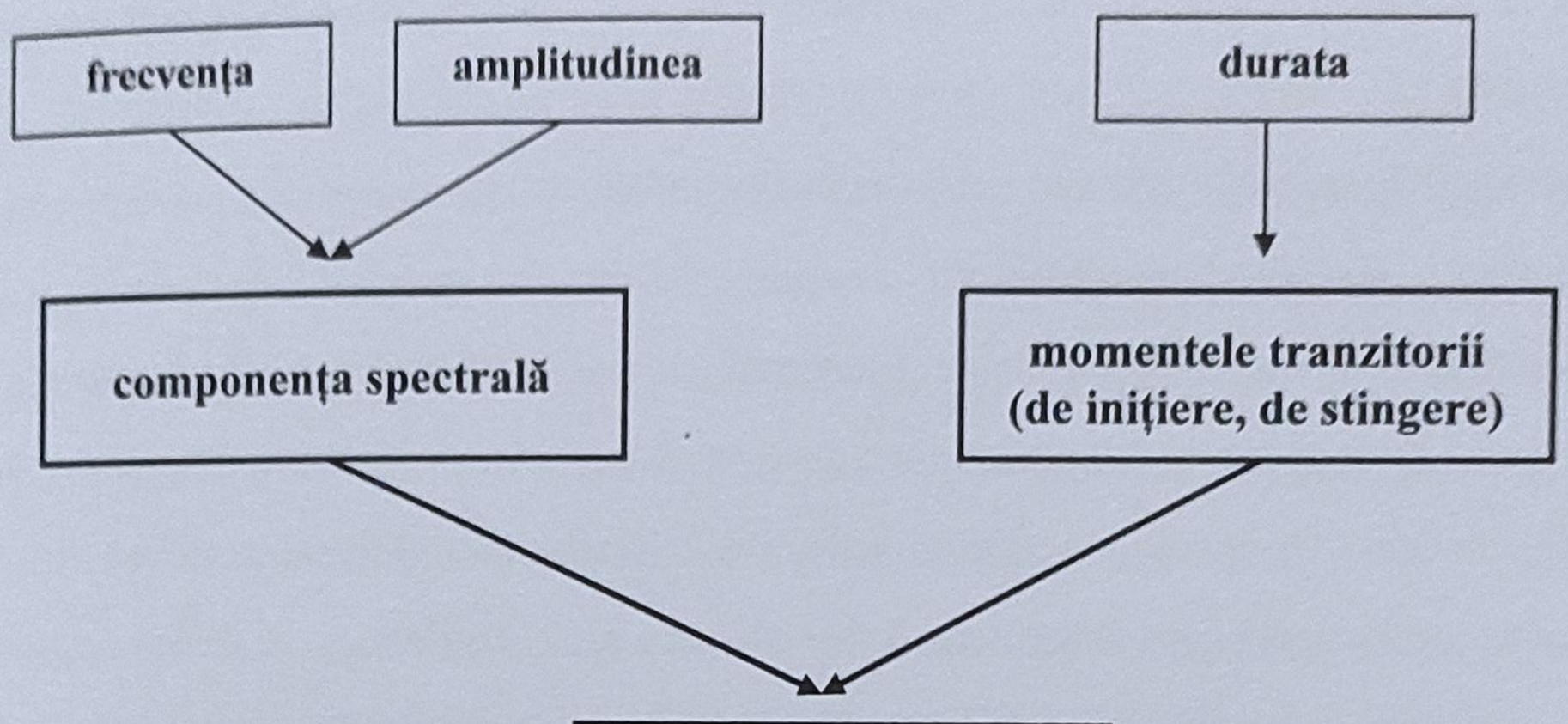
O atenţie specială se cuvine a fi acordată timbrului. Fără a reprezenta o dimensiune a spaţiului muzical în sensul propriu termenului (de aici şi imposibilitatea cuantificării sale), timbralitatea reprezintă o calitate a obiectului sonor găzduit de acesta, tot aşa cum culoarea (corespondentă deloc întâmplătoare a timbralităţii) reprezintă o calitate a obiectului comun, găzduit de spaţiul comun (fizic). În vreme ce durata, înălţimea şi intensitatea pot fi considerate – până la un punct – „constante" ale spaţiului muzical şi mai departe ale obiectului sonor, timbralitatea reprezintă o „variabilă" de sinteză a acestuia. Ea este – în ultimă instanţă – rezultanta interacţiunii celor trei invariante acustice[18]:

---

[16] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 35 [*Universul muzicii este, astăzi, un univers* ***relativ*** (s.a.): *înţeleg prin asta: relaţiile structurale nu sunt definite o dată pentru totdeauna după criterii absolute; dimpotrivă, ele se organizează după scheme variabile.*]

[17] Solomon Marcus, *Gândirea intervalică*, postfaţă la *Cartea modurilor* de Anatol Vieru, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 223

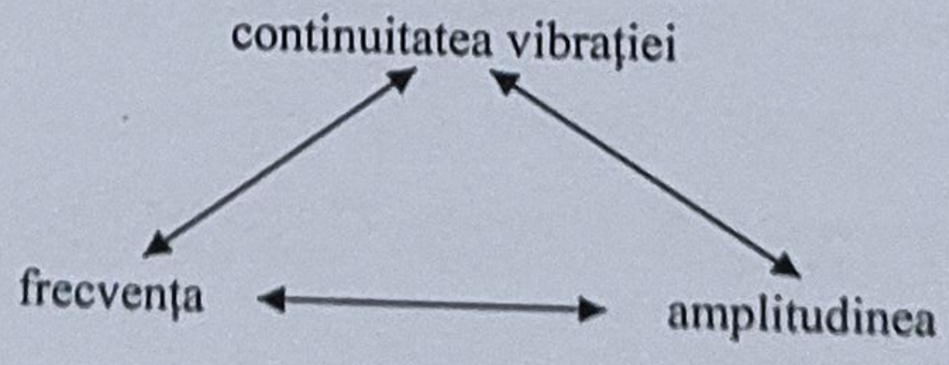
[18] Determinatele spaţiului muzical sunt reprezentate prin valori mensurabile – chiar dacă, in limitele unei relativităţi consacrate: valori ale duratei, valori ale înălţimii, valori ale intensităţii (nuanţe). Timbralitatea reprezintă calitatea obiectului sonor imposibil de cuantificat datorită interacţiunilor complexe şi discrete între cele trei invariante acustice care o generează (a se vedea schema). Se poate admite, din acest motiv, că timbrul este irepetabil iar timbralitatea este infinită.



TIMBRALITATEA

En vue d'une dialectique de la composition, la primordialité me paraît revenir à la hauteur et à la durée, l'intensité et le timbre appartenant à des catégories d'ordre second[19]. Cuvintele lui Boulez invită la reflecţie cu privire la primordialitatea (sau ascendenţa) uneia sau alteia dintre determinantele spaţiului sonor. Este un truism a afirma faptul că evoluţia culturii muzicale occidental-europene a urmat cursul conştientizării şi integrării în structură, asincron, mai mult sau mai puţin gradat, a dimensiunilor : ritmică, intonaţională, dinamică şi, în fine, a calităţii timbrale. Sporirea vocabularului a produs îmbogăţirea şi diversificarea limbajelor, eflorescenţa stilurilor.

Între determinantele spaţiului sonor se produc conexiuni reciproce care permit – în pofida atributelor specifice fiecăreia – considerarea spaţiului sonor un **continuum**:



[19] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 37 [*În perspectiva unei dialectici a compoziţiei, mi se pare că primordialitatea ar reveni înălţimii şi duratei, intensitatea şi timbrul aparţinând categoriilor de ordin secund.*]

Limitele percepţiei senzoriale interferează într-o conversie reciprocă. (Sinteza lor generează, aşa cum afirmam mai sus, timbralitatea.) ... *Sub 16 Hz (extremitatea inferioară a cîmpului nostru de audibilitate) înălţimea se transformă în simplu impuls temporal, aşa încît putem spune că, dincolo de acest prag, domeniul frecvenţelor „migrează" în domeniul duratei, sau, mai degrabă, că scara înălţimilor se fondează pe temelia duratelor*[20]. În acelaşi timp, valori extreme ale amplitudinii pot produce „alunecări" sau chiar salturi ale frecvenţei. În sfârşit, o durată inferioară limită (duratele superioare fiind apanajul psihicului) este determinată de valoarea amplitudinii.

Odată ajunşi aici, considerăm potrivită o observaţie. În procesul perceperii lor, determinantele spaţiului sonor se supun legii lui Weber şi Fechner, conform căreia, senzaţia variază în funcţie de logaritmul excitaţiei. *Un şir de excitaţii măsurabile, aflate în progresie geometrică, produce un şir de senzaţii (pe care le presupunem deasemenea măsurabile) aflate în progresie aritmetică, altfel spus, senzaţia variază cu logaritmul excitaţiei. (...) ... Dependenţa logaritmică este astăzi considerată drept unul dintre aspectele majore ale relaţiei dintre umanitate şi univers*[21]. Aceasta face ca funcţionarea structurilor în spaţiul sonor şi reflexia lor perceptivă să se producă fundamental diferit faţă de comportamentul structurilor spaţiului fizic. *C'est par l'oreille, **qui ne retourne guère sur ses pas*** (s.n.), *que la musique nous pénètre. Celui qui écrit (...) s'il este un grand maître, il fera comme le sculpteur qui sculpte une frise de près, et la voit de loin : il écrira localement, et dans l'espace ; mais il pensera sa musique, se développant dans le temps sonore et entendue.*

Le principe de Curie demande des symétries. Mais où ? (...)

*Dans l'espace, nous n'aurons (...) que la projection déformée des symétries que la loi prévoit dans le temps. On serait tenté de penser que **cette***

---

[20] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura muzicală, 1988, p. 65
[21] Solomon Marcus, *Semne despre semne*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979, p. 75 - 81

déformation mesurerait la différence qu'il y a entre l'espace, et „l'espace physiologique"[22].

În acelaşi spirit, Corneliu Cezar notează: ... *auzul, ca percepere subiectivă a unor elemente ondulatorii obiective, traduce aritmetic şi logaritmic, componenta geometrică a realităţii acustice. Această „corecţie logaritmică" de natură senzorial-psihică face ca pentru urechea muzicală, jumătatea octavei do-do să nu fie sunetul fa diez ci sol. De aici, perceperea subiectivă a ciclului cvintelor şi a raportului dominantă-tonică, de aici instinctul fundamental al funcţionalităţii sunetelor, ca bază a tuturor structurilor tono-modale, sentimentul tendinţelor şi „sensibilelor" muzicale. „Relaţia dintre progresia aritmetică şi cea geometrică în muzică" – observa şi Boulez – „este una din funcţiile principale ale constituanţilor muzicali*[23].

Apropiindu-ne de finalul capitolului dedicat spaţiului sonor, o întrebare se insinuează: să fie spaţiul sonor funcţional în absenţa uneia sau unora dintre determinatele sale, la un moment dat? Consimţind asupra adevărului axiomatic conform căruia determinantele spaţiului sonor reprezintă, fiecare în parte şi toate la un loc, condiţii necesare şi suficiente, să observăm că există opinii care, fie conferă timpului o ascendenţă, o poziţie privilegiată, fie pur şi simplu îl abstrag – într-o formă sau alta – contextului integrator. Atitudinile cu privire la relaţia spaţiu-timp se revendică, în general, următoarelor trei poziţii:

- spaţiul şi timpul reprezintă două categorii ireconciliabile (*În seria artelor, arhitectura şi muzica marchează cele două extremităţi opuse. Arhitectura nu există decît în spaţiu, fără*

---

[22] Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin et Cie, 1930, p. 52-53, [*Prin intermediul urechii, **care nu calcă niciodată pe aceleaşi urme*** (s.n.), *ne pătrunde muzica. Cel care scrie (...), dacă este un mare maestru, va face precum sculptorul care sculptează o friză de aproape şi o priveşte de departe: el va scrie într-un loc şi într-un spaţiu anume; dar va gândi muzica sa, dezvoltându-se în timp, sonoră şi ascultată.*

Principiul lui Curie necesită simetrii. Dar unde? (...)

*În spaţiu, nu vom avea (...) decât proiecţia deformată a simetriilor pe care legea le prevede în timp. Am fi tentaţi să credem că **această deformare ar măsura diferenţa care există între spaţiu, şi „spaţiul fiziologic"**.*]

[23] Corneliu Cezar, *Introducere în sonologie*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 86-87

nici un raport cu timpul; muzica nu există decît în timp, fără nici un raport cu spaţiul – afirmă Schopenhauer[24]);

- spaţiul şi timpul sunt „tangenţiale";
- spaţiul şi timpul se suprapun până la identificare.

Cele mai numeroase şi mai argumentate opinii converg către poziţia a doua, căreia la rându-ne ne raliem. *Teoria relativităţii a întărit încrederea într-un timp structurat după modelul spaţiului. Dacă acest timp spaţializat introduce un intermediar în percepţia temporală (mişcarea, n.n.), răpindu-i timpului tocmai specificitatea sa, nu este mai puţin adevărat că o atare situaţie reprezintă, din punct de vedere artistic, un avantaj*[25].

În acelaşi spirit, Mikel Dufrenne notează: *Fără sinteza primă care constituie timpul n-am putea gîndi nimic – pentru că nu există nimeni pentru a gîndi; şi reciproca: fără deschiderea unui spaţiu ca mediu al obiectelor, n-am putea gîndi, cu atît mai mult, pentru că nu este nimic de gîndit*[26]. La rândul său, Adrian Iorgulescu îl evocă pe Bergson care, *opinează că simultaneitatea este factorul de fuziune dintre durată şi spaţiu, definind-o prin urmare drept „intersecţia timpului cu spaţiul"*[27].

Poziţia privilegiată conferită continuităţii vibraţiei (duratei) în relaţie cu celelalte două determinante ale spaţiului sonor (frecvenţa şi amplitudinea) stă în aceea că timpul are valoare integratoare. Timpul precede şi succede sunetul. În absenţa sunetului, timpul este tăcere. Structura sonoră (muzicală) integrează la rândul său tăcerea (pauza), de unde şi frumoasele cuvinte datorate lui Anatol Vieru: *... tăcerea ca o sculptare a sunetului*.

Sensibilitatea subiectului „timp" decurge din faptul că perceperea acestuia apelează la memorie, ca facultate fundamentală a conştientului. Memoria este instrumentul care permite depăşirea condiţiei ireversibilităţii timpului. Parafrazându-l pe Goethe (*arhitectura este o muzică pietrificată*),

---

[24] citat de Adrian Iorgulescu în *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura muzicală, 1988, p. 263
[25] Solomon Marcus, *Artă şi ştiinţă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986, p. 289
[26] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 336
[27] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura muzicală, 1988, p. 247

Boulez se declară un inamic al percepţiei tradiţionale aplicate muzicii noi. ... *Cette architecture sonorisée n'aurait guerre plus de raison d'être conservée dès lors que la syntaxe a changé, et la vérité serait plutôt maintenant une forme vécue dans le temps lui-même – et non dans le temps ramené à une notation d'espace temporel comparable à l'espace visuel, la mémoire jouant le rôle de l'œil capable d'un certain angle de vision – avec ce que cette notion a de fondamentalement irréversible*[28].

Într-o perspectivă mai largă, şi din această cauză, mai obiectiv, Corneliu Cezar notează: *Conştiinţa muzicală este de fapt o evaluare instantanee şi globală deci de natură intuitivă, a elementelor „din timp", în raporturile acestora cu o structură profundă „din afară de timp", în funcţie de care acestea capătă un sens muzical propriu-zis. Acest lucru a fost admirabil sesizat şi formulat încă de Aristoxene: „cogniţia muzicală" – spune el – „implică recunoaşterea simultană a unui element permanent şi a unuia variabil...". Înţelegerea muzicii se sprijină pe două facultăţi: percepţia senzorială şi memoria; căci noi trebuie să percepem sunetul care e prezent şi să ne amintim de cel care a trecut. În nici un alt fel nu putem urmări fenomenul muzical*[29].

Cedăm ispitei de a ilustra prin cuvintele lui Pascal Bentoiu, expresia exemplară a sintezei, conciziei şi limpezimii: *Fiind flux pur, muzica este într-un fel insesizabilă pentru analiză, în însăşi curgerea ei. Judecata critică se aplică în special asupra faptelor de memorie (...). Pe acest etaj, al memoriei, trebuie contat în muzică foarte puternic*[30].

Iannis Xenakis, unul dintre muzicienii care a adus cu autoritate şi consecvenţă contribuţii notabile la deslușirea problematicii spaţiului muzical – timpului muzical, este evocat de Costin Cazaban în remarcabilul său studiu

---

[28] Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966, p. 200 [... *această arhitectură sonorizată n-ar mai avea nici un motiv să fie conservată din momentul în care sintaxa s-a schimbat, iar adevărul ar fi acum mai degrabă o formă trăită în timpul însuşi – şi nu în timpul redus la noţiunea de spaţiu temporal comparabil cu spaţiul vizual, memoria jucând rolul ochiului capabil de un anumit unghi de vizualizare – cu ceea ce are în mod fundamental ireversibil această noţiune.*]

[29] Corneliu Cezar, *Introducere în sonologie*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 87

[30] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 14

Temps musical – espace musical, comme fonctions logiques, din care extragem în sinteză, la încheierea acestor rânduri, câteva pasaje:

La notion d'espace en musique couvre tout ce que tient à la répétition, à l'équivalence (paradigme), à la symétrie, au moule. Cela veut dire que l'espace est la propriété de certains aspects du discours musical de pouvoir être pensés en simultanéité (en dépit de leurs „successivité" réelle)...

... L'espace est finalement le rapport qui peut toujours être établi entre les éléments ...

... Quand Iannis Xenakis parle de la „neutralité hors-temps de la gamme par demi-tons" („Musique, architecture"), il surprend justement l'absence de référence spatiale de ses demi-tons qui ne renvoient pas à une structure mais précisément à une non-structure ...

... c'est par l'action de l'espace que le temps musical devient „un éternel présent indéfiniment récupérable" (Mircea Eliade) et la musique justifie ainsi son fonctionnement "mythique" ...

*... Les coefficients spatiaux et temporels ont varié en fonction des styles et des personnalités mais ils ont eu une tendance statistique à favoriser l'évasion dans la temporalité, la diversification. On constate toujours, tout de même, des compensations spatiales sans lesquelles le dynamisme contradictoire este arrêté et l'esthétique exclus. Il suffit de penser aux pédales qui interviennent souvent, chez Bach, justement dans les moments de la plus grande intensité modulante. (l'élément spatial qui ramène à la position **t** une trop puissante évasion temporelle, diversificatrice), ou bien aux leit-motifs wagnériens qui agissent comme éléments spatiaux dans la diversité temporalisante due à l'évolution autonome de l'harmonie ou aux exigence théâtrale...*

... Il y a aussi une (ou „la") contradiction générale, inexorable, en musique: la forme musicale ne peut se réaliser que dans le temps mais même l'essence de l'idée de forme suppose une évasion du temps, une structure spatiale. Toutes les formes, homologuées ou non, de la pratique musicale tienne

de l'espace mais elle ne se réalise que par le temps, par la diversification, par la surprise...

... le miracle mozartien pourrait s'expliquer, entre autres, par l'infinie invention du détail (aspect temporel) face à la contrainte stylistique immanquablement ferme (aspect spatial).

L'introduction par Schoenberg des procédées dodécaphoniques dans l'atonalité libre n'est autre chose que la récupération spatiale d'un discours qui vivait seulement sous la signe de la diversité et de l'absence de structuration interne[31].

[31] Costin Cazaban, *Temps musical - espace musical, comme fonctions logiques*, în Revista Muzica, nr. 2/1991, p. 32-43 [*...Noţiunea de spaţiu în muzică acoperă tot ceea ce ţine de repetiţie, de echivalenţă (paradigmă), de simetrie, de tipar. Aceasta vrea să spună că spaţiul este proprietatea anumitor aspecte ale discursului muzical de a putea fi gândite în simultaneitate (în pofida „succesivităţii" lor reale)...*

... Spaţiul este finalmente raportul care poate fi întotdeauna stabilit între elemente...

... Când Iannis Xenakis vorbeşte despre „neutralitatea în afara timpului a gamei de semitonuri" („Musique, architecture"), el surprinde întocmai absenţa referinţei spaţiale a acestor semi-tonuri care nu trimit la o structură, ci tocmai la o non-structură...

...spaţiul este cel care face ca timpul muzical să devină „un etern prezent în mod nedefinit recuperabil" (Mircea Eliade), iar muzica îşi justifică astfel funcţionalitatea „mitică"...

... Coeficienţii spaţiali şi temporali au variat în funcţie de stiluri şi de personalităţi, dar au avut o tendinţă statistică de a favoriza evadarea în temporalitate, diversificarea. Cu toate acestea, constatăm întotdeauna existenţa unor compensaţii spaţiale fără de care dinamismul contradictoriu se opreşte, iar esteticul este exclus. Ajunge să ne gândim la pedalele care intervin adesea, la Bach, chiar în momentele de cea mai mare intensitate modulantă (elementul spaţial care readuce la poziţia t o prea puternică evadare temporală, diversificatoare), sau la leit-motivele wagneriene care acţionează ca elemente spaţiale în diversitatea temporalizantă datorată evoluţiei autonome a armoniei sau exigenţelor teatrale...

... Există de asemenea în muzică o contradicţie generală, inexorabilă: forma muzicală nu se poate realiza decât în timp, dar chiar esenţa ideii de formă presupune o evadare din timp, o structură spaţială. Toate formele, omologate sau nu, ale practicii muzicale, ţin de spaţiu, dar nu se realizează decât prin timp, prin diversificare, prin surpriză...

...miracolul mozartian s-ar putea explica, printre altele, prin infinita inventivitate a detaliului (aspect temporal) în opoziţie cu constrângerea stilistică negreşit fermă (aspect spaţial)...

... Introducerea de către Schoenberg a procedeelor dodecafonice în atonalitatea liberă nu este altceva decât recuperarea spaţială a unui discurs care trăia doar sub semnul diversităţii şi al absenţei structurării interne....]

II. TIMPUL, DETERMINANTĂ A SPAȚIULUI SONOR

Ce este timpul? O taină – ireală şi atotputernică.

Thomas Mann

Timpul este ceea ce se petrece când nimic altceva nu se petrece.

Richard Feynman

Am considerat util să consacrăm timpului un capitol întreg din economia lucrării datorită opiniilor extrem de diverse şi incitante pe care problematica acestuia le-a generat, cât şi datorită condiţiei speciale pe care timpul o întruneşte în cadrul determinantelor spaţiului sonor. Observaţiile asupra timpului, ca determinantă a spaţiului sonor şi ca dimensiune a structurii muzicale, acoperă un registru amplu de atitudini, între limitele obiectivităţii cristaline şi subiectivităţii fluide. Adrian Iorgulescu sistematizează:

a) Muzica fiinţează „in actu", dar poate fi construită, judecată „in abstracto"; atemporală nu este aşadar substanţa artei, ci după împrejurări situarea faţă de această substanţă vitală, impresionabilă;

b) Ordonările extratemporale de tip mod, tonalitate, serie, schemă formală, nu depăşesc starea de sistematizări, deci nu percutează în zona înţelesului muzical, în miezul incandescent al realităţii sonore, dobîndind valenţe expresive numai incluse într-o evoluţie efectivă, deci promovate într-un cadru cinetic, supraordonat.

c) Surprinderea sensului şi ulterior a semnificaţiei se obţine prin concentrarea facultăţilor intelectuale (predominant atemporale) şi a celor afective (predominant temporale) care se întrepătrund...

d) Procedurile atemporale efectuate de subiectivitate au rolul de a apropia proiectul sau imaginea obiectului de ceea ce este şi reprezintă el „de facto", ca entitate ontică[32].

Mai departe, acelaşi autor, sintetizează: *Timpul temporalizează muzica, muzica muzicalizează timpul; din interacțiunea amintită izvorăşte un timp efectiv, specific, care este timpul sonor*[33].

O atitudine categorică, cu privire la disjuncția spațiu-timp (structuri „în timp", structuri „în afara timpului"), adoptă Iannis Xenakis: *Le dépassement actuel de la musique réside, je crois, dans ces recherches de la catégorie hors-temps,* ***atrophiée et dominée par la catégorie temporelle*** (s.n.)[34].

Îmbrățişăm cu convingere ideea că, dintotdeauna, chiar şi după apariția şi dezvoltarea grafiei muzicale (a se vedea capitolul IV), structurile „în timp" au deținut ascendența netă asupra celor „în afara timpului". Acestea din urmă au jucat cel mult rolul etapei de proiectare, etapă premergătoare şi în orice caz parțială, în procesul construirii şi punerii în mişcare a structurii muzicale.

Univocul, unidirecționalitatea, ireversibilitatea, disting timpul de celelalte determinante ale spațiului sonor. *A devenit aproape un truism să se spună că timpul curge într-o singură direcție. Fizicianul P.W. Bridgman („Reflection of a Physicist", New York, 1950) constată, ca şi mulți alți autori, (...) că timpul este asimetric şi curge numai înainte. (...) Această orientare unidirecțională a timpului este reflectată de o intuiție fundamentală, care şi-a găsit expresia în dictonul latin „fugit irreparabile tempus"*[35]. Dar oare nu această „asimetrie" îi oferă timpului calitatea esențială – prin singularitatea sa – de a fi leagănul mişcării? ... *„volens-nolens", demersul componistic e prin natura sa o aventură temporală, fie şi numai grație inteligenței, care sfidînd*

---

[32] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 34-35
[33] Ibidem, p. 41
[34] Iannis Xenakis, *Musique, architecture*, Paris, Casterman, 1976, p. 69 [*Depăşirea limitelor, pe care o cunoaşte astăzi muzica rezidă, cred eu, în acele cercetări asupra categoriei în afara timpului,* ***atrofiată şi dominată de categoria temporală***. (s.n.)]
[35] Solomon Marcus, *Timpul*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985, p. 52

imposibilul – obturarea timpului – ajunge să construiască în timp structuri aparent „în afară de timp".

... Indubitabil, gîndirea muzicală implică spaţializarea în configurarea proiectului artistic, în coerenţa şi acurateţea organizării interioare, în îndeplinirea oricărui act „demiurgic". Cu toate acestea, spaţiul pur rămîne străin sensului muzical, o dimensiune fără impact în sfera deschiderii şi atracţiozităţii operei. Chiar descifrarea conceptului constructiv se dovedeşte dependentă de o pre-eminentă decantare sensibilă, iar aceasta se împlineşte prin însuşirea cronologiei, căci forţa expresivă a muzicii descinde din şi rezidă în cinetism[36]. Acelaşi autor notează mai departe: ***Compoziţia*** (s.a.) *ca act al făuririi nu-i altceva decît întreprinderea manipulării timpului,* ***interpretarea****, transformarea potenţialităţii în realitate temporală, iar* ***contemplarea****, trăirea cronologiei sonore şi reperarea sensului investit în aceasta*[37].

În mod curent, şi pe bună dreptate, timpului i se atribuie mişcarea, dinamismul, procesualitatea. De fapt însă, „opoziţia în sânul realului" (a se vedea, Alexandru Bogza, *Realismul critic*) se produce şi în cazul timpului, prin convertirea sa de la stadiul continuum-ului infinit la cel al discontinuum-ului finit. Această convertire se produce prin „cuantificarea" timpului. „Cuantele" sonore sunt nimeni altele decât „atemporalele": frecvenţe, amplitudini şi structuri spectrale, alături de „temporalele" durate (la care se asociază şi momentele tranzitorii). Astfel, structurile în afara timpului sunt depozitare de energii potenţiale, cele în timp de energii cinetice. Primele sunt virtuale şi limitate, celelalte sunt reale şi nelimitate sau, în orice caz, cu mult mai numeroase. *The modality of music being auditory, its raw material is sound; the organization of that sound in terms of pitch and rhythm, constitutes its ideal motion – or, to use a term which I prefer,* ***its virtual motion*** (s.a.) *in time. But, although actual time is consumed, musical time is also virtual. Here is a paradox, that music is in essence non-temporal. The distinction is this: music is*

[36] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 10-11
[37] Ibidem, p. 13-14

virtual motion in virtual time; (...) Virtual time, like the virtual space of the painter is set apart; the relative isolation and this relative autonomy are the conditions of its objectivity, its "raison d'être" as „image", as musical symbol[38], şi mai departe, *The authentic music is* ***actual*** (s.n.) *and* ***potential:*** *it takes place* ***in*** *and* ***out of time***[39].

În lucrarea sa dedicată timpului, Solomon Marcus remarcă: *Atribuind timpului o direcţie şi o asimetrie, trebuie imediat să refuzăm aceste proprietăţi spaţiului. Spaţiul este simetric şi izotropic, timpul este asimetric şi anizotropic. Evenimentele sînt reversibile în ceea ce priveşte localizarea lor spaţială, dar nu şi în raport cu localizarea lor temporală*[40].

Prin mijlocirea conştientului, cu precădere prin acea facultate a conştientului care este memoria[41], timpul devine flexibil, fluctuant sau chiar reversibil. *Este disputată natura dependenţei timpului subiectiv, de cel cronologic, unii o văd sub formă logaritmică, alţii îi atribuie forma rădăcinii pătrate...*[42]. La acest stadiu, timpul dobândeşte chiar calităţile izotropice atribuite îndeobşte spaţiului. ... *am pus (...) în discuţie numai ireversiunea reală a timpului muzical, nu felul cum se oglindeşte ea la nivelul conştiinţei, căci se ştie,*

---

[38] Gordon Epperson, *The Musical Symbol*, Ames, Iowa State University Press, 1969, p. 288-289 [*Condiţia muzicii fiind auditivă, materialul ei brut este sunetul; organizarea acelui sunet în termeni de înălţime şi ritm constituie mişcarea sa ideală – sau, folosind un termen pe care eu îl prefer,* ***mişcarea sa virtuală*** (s.a.) *în timp. Însă, deşi timpul real este consumat, timpul muzical este de asemenea virtual. Avem aici un paradox, acela că muzica este în esenţă non-temporală. Diferenţa este aceasta: muzica este mişcare virtuală în timp virtual; (...) Timpul virtual, ca şi spaţiul virtual al pictorului, este aşezat separat; izolarea relativă şi această autonomie relativă sunt condiţiile obiectivităţii sale, „raţiunea sa de a fi" ca „imagine", ca simbol muzical.*]

[39] Ibidem, p. 305 [*Muzica autentică este* ***reală*** (s.n.) *şi* ***potenţială****: ea are loc* ***în timp şi în afara timpului****.*]

[40] Solomon Marcus, *Timpul*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985, p. 53-54

[41] *Tous les musiciens accordent une importance énorme au temps. Je me suis demandé pourquoi. Que reste-t-il de la musique une fois qu'on a enlevé le temps ? Il reste une foule de sensations qui ont besoin de temps pour apparaître, mais qui existent sans lui. La musique ne se passe pas vraiment dans le temps. Notre perception est fragmentaire et se fonde essentiellement sur la mémoire. Un homme qui n'aurait pas de mémoire, même s'il avait une intelligence supérieure, serait un homme fichu. La mémoire est la condition de la conscience, de l'activité, de la vie. Or la mémoire, c'est la négation du temps : en le fixant, elle nous arrache à lui.* Iannis Xenakis, *Musique, architecture*, Paris, Casterman, 1976, p. 211. [*Toţi muzicienii acordă o importanţă enormă timpului. M-am întrebat de ce. Ce mai rămâne din muzică o dată ce am înlăturat timpul? Rămân o mulţime de senzaţii care au nevoie de timp pentru a apărea, dar care există fără el. Muzica nu se petrece cu adevărat în timp. Percepţia noastră este fragmentară şi se bazează în mod esenţial pe memorie. Un om care nu ar avea memorie, chiar dacă ar avea o inteligenţă superioară, ar fi un om nenorocit. Memoria este condiţia conştiinţei, a activităţii, a vieţii. Dar memoria este negarea timpului: fixându-l, ea ne smulge din el.*]

[42] Solomon Marcus, *Invenţie şi descoperire*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989, p. 200

percepţiile, emoţiile, actele gîndirii au o existenţă temporală particulară. (...), aşa încît reversiunea ca fapt psihic, e întru totul posibilă[43].

Abordarea discontinuă face posibilă proporţionarea timpului după modelul spaţiului. *There are, indeed (...) two possible conceptions of time, the one free from all alloy, the other surreptitiously bringing in the idea of space*[44].

Impactul între spaţiu şi timp se produce în structurile verticale. Plurivocalitatea implică atât superpozabilitatea spaţiului (spaţiilor), cât şi timpului (timpurilor). ... *le vertical n'est que le temps zéro de l'horizontal - progression du successif au simultané*[45].

În cartea sa *The Musical Symbol*, Gordon Epperson face o interesantă disjuncţie între timpul sonor şi timpul muzical. *Actual time is used in music the way actual space is used in painting: and both become, as ingredients of the work of art,* ***virtual*** (s.a.)[46], şi mai departe: *A performance of any kind of music has a presentational immediacy and in that aspect is concrete, not abstract; we listen to it in the here and now. But musical idea is dependent for its strength upon conceptual power: upon its virtuality. (...) The strongest musical idea is that which I would describe as strongest in virtuality: it is the most abstracted from the ephemeral circumstances or demands of the empirical world and therefore most independent, in essence, of physical time*[47].

Surmontarea unidirecţionalităţii temporale (trecut → prezent → viitor) prin mijlocirea conştientului (memoria) a făcut posibilă dezvoltarea structurilor muzicale cu precădere sub aspectul formei. Complexitatea şi în acelaşi timp

---

[43] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 297

[44] Henri Bergson, *Time and free will*, translated by F.L. Pogson, New York [Torchbook], Harper and Brothers, 1960, p. 100 [*Există, cu adevărat (...) două posibile concepţii asupra timpului, una eliberată de orice adaos, cealaltă aducând pe furiş ideea de spaţiu.*]

[45] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 26 [*...verticalul nu este decât timpul zero al orizontalului – progresie a succesivului către simultan.*]

[46] Gordon Epperson, *The Musical Symbol*, Ames, Iowa State University Press, 1969, p. 67 [*Timpul real este folosit în muzică în felul în care spaţiul real este folosit în pictură: iar ambele devin, ca ingrediente ale operei de artă,* ***virtuale*** (s.a.).]

[47] Ibidem, p. 299 [*Interpretarea oricărui gen de muzică are un caracter de prezenţă imediată şi sub acest aspect ea este concretă, nu abstractă; o ascultăm în aici şi acum. Dar ideea muzicală este dependentă pentru forţa sa de puterea conceptuală; de virtualitatea sa. (...) Ideea muzicală cea mai puternică este aceea pe care aş descrie-o ca fiind cea mai puternică în virtualitate; ea este cea care se abstrage cel mai mult împrejurărilor sau cerinţelor efemere ale lumii empirice şi de aceea ea este cea mai independentă, în esenţă, de timpul fizic.*]

diversitatea expresiilor formale proprii claselor „variaţională" şi „dezvoltătoare", începând cu barocul muzical şi culminând cu postromantismul, a contat din plin pe posibilitatea de „mişcare" a conştientului, mişcare evaluatorie, orientată dinspre prezent spre trecut dar şi – anticipativ – către viitor. *Se ştie,* ***timpul fizic*** (s.a) *este* ***omogen*** *în definirea sa,* ***periodic şi univoc****, evoluînd invariabil şi implacabil din* ***trecut prin prezent spre viitor****. Prin contrast,* ***timpul sonor*** *este* ***eterogen, neperiodic,*** *şi favorizează efectuarea unor asociaţii în oricare din cele* ***trei direcţii posibile.*** *(...) Aparent, evoluţia sonorului este legată numai de* ***prezent****, durata sunetului, în general scurtă, părînd să excludă posibilitatea „evadării" din acest perimetru temporal. (...)*

Dar cît ţine prezentul în timp comun? În urma unor teste specifice, P. Fraisser stabileşte, de exemplu, că prezentul psihic se încadrează în limita a două secunde, intervalul fiind apreciat de persoanele chestionate drept scurt pînă la 0,5 secunde, indiferent pînă la o secundă şi lung între 1 şi 2 secunde. (...).

Spontan, conştiinţa operează o permanentă intercorelaţie între trecut, prezent şi viitor, ceea ce schimbă perspectiva unitemporală a prezentului, printr-un sistem subtil de transferuri temporale[48].

Autorul căruia îi aparţin observaţiile de mai sus imaginează în aceeaşi carte (paginile 301-304) o interesantă asociere între – vede el – trei arhetipuri temporale şi corespondentele lor la nivelul formei muzicale:

Arhetipul temporal ⟶	**Forma muzicală corespondentă**
(timp) circular →	lied, rondo
(timp) în spirală →	fuga, sonata, passacaglia, ciaccona, tema cu variaţiuni
(timp) rectiliniu →	variaţia continuă

[48] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 47 şi p. 76

În loc de concluzie la rândurile de mai sus, consacrate timpului și relației sale cu spațiul sonor, am surprins și extras din lucrarea lui Solomon Marcus *Invenție și descoperire*, o interesantă ilustrare a dihotomiei spațiu-timp, prin analogie cu noțiuni elementare ale matematicii și geometriei. *Este interesant modul în care timpul apare în figurile geometrice cele mai simple. Încă grecii vechi au remarcat că diagonala pătratului de latură 1 nu poate fi calculată exact, ci doar aproximată, aproximarea presupunînd un proces temporal fără sfîrșit, deoarece eroarea poate fi micșorată oricît, nu însă și eliminată. Trecerea de la numerele raționale la cele iraționale este în esență trecerea de la spațiu la timp. Tot așa, din punct de vedere geometric, trecerea de la inert la viu, de la spațiu la timp, este marcată de trecerea de la geometria hexagonală a cristalelor la aceea pentagonală a formelor vii (... numeroase ritmuri în natura vie sînt dominate de numărul 5). Dar deosebirea dintre hexagon și pentagon este, în esență, aceea dintre rațional și irațional. Evaluările relevante într-un hexagon regulat nu părăsesc numerele raționale; în schimb, pentagonul este dominat de faimosul număr de aur, care este irațional. Regăsim astfel deosebirea dintre spațiu și timp*[49].

[49] Solomon Marcus, *Invenție și descoperire*, București, Cartea Românească, 1989, p. 174

III. RITM, METARITM – INSTRUMENTE ÎN MODELAREA TIMPULUI MUZICAL

Cea mai de preţ voluptate a oamenilor este perceperea,
sub infinita varietate a lucrurilor, a raporturilor matematice simple.
Devenită senzaţie, ea este artă; devenită concepte, ea este ştiinţă:
nebuloasă rezolvabilă sau nu a aceluiaşi univers.

Pius Servien

Timpul reprezintă mediul propice în care iau naştere şi se dezvoltă ritmurile. De aceea, vom întâlni ritm peste tot acolo unde timpul este prezent. *O cale de a măsura timpul este să utilizăm ceva care se întîmplă mereu şi mereu, într-un mod regulat – ceva periodic*[50]. Subînțelegând timpul, procesualitatea subînțelege ritmul. Prin extrapolare analogică, ritmurile se manifestă şi acolo unde timpul nu reprezintă o condiție determinantă. Spațiul fizic, dar şi spațiile virtuale, cum ar fi limbajele – de la cele noționale până la cele specializate (matematice, logice etc.), toate admit ritmul, în forme specifice de manifestare. Se cuvine însă, mai întâi, a defini etimologic termenii: **ritm**, de la grecescul *ρυθμός*, din *ρέω* (eu curg); **metaritm**, după ritm, dincolo de ritm.

Tentația de a defini ritmul a suscitat interesul şi imaginația multor spirite luminate. Câteva expresii ale acesteia sunt prezentate în cele ce urmează:

Aristoxenes din Tarent – *Ritmul este o punere în ordine determinată de timp*[51].

Platon – *Ritmul este ordinea mişcării*[52].

Panayotis Michelis – *Ritmul (...), luat în esența sa, deci dincolo de manifestarea sa exterior sistematizată, este un* ***suflu organizator de ordine*** (s.a.)

---

[50] Richard Feynman, *Fizica modernă*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1969, p. 80
[51] citat de Matila Ghyka în *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981
[52] citat de Adrian Iorgulescu în *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 89

şi emană din spiritul însuşi al compoziţiei, care evidenţiază mii de forme în timp, pentru a exprima de fiecare dată una singură[53].

Pius Servien – *Ritmul este periodicitatea percepută. El (ritmul) acţionează în măsura în care o astfel de periodicitate (periodicitatea percepută de observator) deformează în noi curgerea obişnuită a timpului. (...) Astfel, orice fenomen periodic perceptibil pentru simţurile noastre se detaşează din ansamblul fenomenelor neregulate*[54].

Le Corbusier – *Ritmul este o stare de echilibru provenind din simetrii simple sau complexe, sau din compensaţii savante. Ritmul este o ecuaţie: egalizare (simetrie, repetiţie) (templele egiptene, indiene); compensare (mişcarea contrariilor) (Acropola din Atena); modulare (dezvoltarea unei invenţii plastice iniţiale) (Sfînta Sofia). Atîtea reacţii absolut diferite asupra individului, în pofida unităţii de scop, care este ritmul, care este o anumită stare de echilibru*[55].

Mikel Dufrenne – *Ritmul desemnează mişcarea însăşi care animă opera. (...) Ritmul nu e sesizat decît ca fiind încorporat operei şi fundat în ea*[56].

Franz Leopold Sonnenschein – *Ritmul reprezintă acea proprietate a unei serii de evenimente în timp care produce asupra spiritului observatorului impresia unei proporţii între duratele diferitelor evenimente sau grupuri de evenimente din care este compusă seria*[57].

Matila Ghyka – *... dacă punerea în relief a periodicităţii este aceea care distinge în mod special ritmul sonor, perceperea unei proporţii (a unei surse de analogii) este mai curînd aceea care caracterizează ritmul vizual. Cînd elementele periodice denumerabile ajung să se şteargă, să se integreze în jocul*

---

[53] P.A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, p. 103-104
[54] citat de Matila Ghyka în *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 352
[55] Le Corbusier, „Spre o arhitectură" – 1923, în *Funcţiune şi formă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1989, p. 227-228
[56] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, vol I, p. 347
[57] citat de Matila Ghyka în *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţăfică şi Enciclopedică, 1981, p. 108

proporţiilor, se obţine atît în durată cît şi în spaţiu, ceea ce putem numi ritm pur[58].

Henri Delacroix – *Ritmul este în primul rînd un fapt vital, un fenomen organic. Ritmul dirijează toate departamentele motricităţii şi ale sensibilităţii (...) / Ritmul este deci, un sistem de timpuri sau de spaţii asamblate după o anumită ordine (...) /* (Ritmul este) *în primul rînd organizare spontană a percepţiei şi formă naturală a consumului de energie, repetiţie a atenţiei, economie de efort; ritmul este conform cu tendinţele proprii activităţii noastre (...) / Ordine în timp (...) / Timpul ordonat, vizavi de timpul natural, monoton. (...) / Ordine în funcţie de fazele afectivităţii. Ritmul modulează durata potrivit cu exigenţele sentimentului. Accentuarea şi desenul ritmic prefigurează o curbă afectivă (...) / ... el furnizează articulaţia, osatura, principiul constructiv şi de legătură; el dă soliditate fluidităţii sonore*[59].

Hermann Weyl – *Repetarea la intervale egale, în timpul unidimensional, constituie principiul muzical al ritmului*[60].

Încercările de a defini ritmul, prezentate mai sus, surprind prin diversitate, atât în privinţa formei cât şi conţinutului. Sub acest din urmă aspect, unele sunt mai generalizatoare, altele sunt mai restrictive. Credem însă că, fiecare în parte şi toate împreună, oferă un tablou sugestiv cu privire la problematica ritmului, tablou a cărui bogăţie compoziţională se centrează în jurul câtorva accente dinamice, de fapt „cuvinte cheie", precum: „repetare", „ordine", „proporţie", „simetrie", „periodicitate", „motricitate", „energetică", şi nu în ultimul rând „timp" şi „spaţiu". Asamblate, ele configurează o definiţie esenţializată a ritmului.

Este totodată surprinzător faptul că nimeni dintre cei menţionaţi mai sus nu este muzician, aşa cum ar fi fost poate de aşteptat. Acest lucru poate fi explicat pe de o parte prin aceea că rolul ritmului în modelarea timpului şi – prin

---

[58] Matila Ghyka, *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţăfică şi Enciclopedică, 1981, p. 398
[59] Henri Delacroix, *Psihologia artei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983, p. 232-238
[60] Hermann Weyl, *Simetria*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, p. 61

extrapolare – a spațiului reprezintă o condiție universală, iar pe de altă parte prin faptul că, pentru cea mai mare parte dintre muzicieni, ritmul a însemnat, o bună bucată de vreme, ceva de la sine înțeles. *À cote de toutes les disciplines musicales, en effet, le rythme ne bénéficie que des notions très sommaires que chacun peut trouver dans les solfèges usuels. Faut-il y voir seulement une différence didactique? On peut plus valablement penser que, depuis la fin de la Renaissance, le rythme n'a pas été considéré à l'égale des autres composantes musicales, et qu'on a fait la part trop belle à l'intuition et au bon goût*[61].

Spre deosebire de cealaltă componentă a gramaticii muzicale, structura intonațională, care a beneficiat în decursul timpului de numeroase aplecări teoretice consecvente şi sistematice din partea muzicienilor, ritmul a fost abordat sporadic, inconsecvent şi cu întârziere. *Toți muzicienii sînt de acord că ceea ce stă la baza elementului emoțional al muzicii este un element riguros formal* (ritmul, n.n.). *Poate că el este susceptibil de o tratare matematică, de felul celei care s-a realizat cu succes în arta ornamentelor. Dacă este aşa, probabil că noi n-am descoperit încă instrumentele matematice adecvate. Aceasta n-ar trebui să ne surprindă. La urma urmelor, egiptenii au excelat în arta ornamentală cu patru milenii înainte ca matematicienii să fi descoperit în conceptul de grup instrumentul matematic potrivit pentru descrierea ornamentelor şi pentru derivarea claselor lor de simetrie posibile*[62].

Sfârşitul secolului al XIX-lea şi mai departe, secolul XX, înregistrează o creştere vertiginoasă a interesului pentru problematica ritmului, manifestată atât în cercetări fundamentale, cât şi aplicate (folcloristică). O expresie sintetică, structurată pe sistematizarea unor tipologii ritmice definitorii precum şi aplicații ale acestora, oferă Cornel Țăranu în substanțialul său studiu consacrat ritmului:

---

[61] Pierre Boulez, „Pour une technologie", în *Relevés d'apprenti* Paris, du Seuil, 1966, p. 144 [*Alături de toate disciplinele muzicale, într-adevăr, ritmul nu beneficiază decât de noțiuni foarte sumare pe care oricine le poate găsi în solfegiile obişnuite. Trebuie să vedem în asta doar o deficiență didactică? Ar fi mai potrivit să ne gândim că, de la sfârşitul Renaşterii, ritmul nu a fost considerat întocmai altor componente muzicale, şi că s-a acordat prea mult credit intuiției şi bunului gust.*]

[62] Hermann Weyl, *Simetria*, București, Editura Științifică, 1966, p. 61-62

Evoluţia acestui concept (ritmul, n.n.) *o putem urmări pe două planuri, oarecum convenţionale, oarecum arbitrare, dar în măsură totuşi să înglobeze majoritatea concepţiilor şi tendinţelor ritmice ale secolului XX:*

1. *Ritmurile inspirate – direct sau indirect – din muzica populară (...);*
2. *Ritmurile organizate după criterii apriorice, aşadar cerebrale, cultivate uneori ca un scop în sine (...): a) Ostinato ritmic (...); b) Variaţiile pe un ritm (...); c) Polifonia ritmică (...).*

Un pricipiu ritmic care face oarecum legătura între cele două mari categorii amintite la începutul studiului nostru este aşa numitul ritm cromatic. El are o natură „ostinato" care-l apropie de prima categorie de inspiraţie populară (prin asemănarea sa cu variaţia ritmică), dar şi o latură „făcută", apriorică, încorsetată, care-l apropie de a doua[63].

Rezonanţa ritmului muzical cu ritmurile biologice sau psihice produce efectul „incantator". Efectul incantator este propriu ritmurilor muzicale continue. *S-a observat că sîntem înclinaţi a socoti mişcarea muzicală rapidă – cînd pulsaţiile ei depăşesc în viteză ritmurile noastre biologice, lentă – dacă obiectiv ele constituie o încetinire faţă de acestea. (...)* S-a observat că ... *audiţia activă tinde să (...) accelereze sau să (...) încetinească respiraţiile şi bătăile inimii*[64]. Ritmurile discontinue produc tensiuni cu atât mai mari cu cât „rupturile" ritmice sunt mai profunde şi mai numeroase. Asupra efectului incantator al ritmului, reţinem interesantele observaţii ale lui Matila Ghyka:

... În muzică, periodicitatea joacă un rol mai important decît în artele spaţiului, nu numai ca o caracteristică principală (sub aspectul de „periodicitate percepută") a ritmului sonor, ci chiar ca o bază a sunetului, prin ceea ce-l face distinct de zgomot.

Putem spune, într-adevăr, că zgomotul reprezintă o funcţie neperiodică a timpului; pentru a-l integra în muzică, trebuie să-i dăm o periodicitate (...).

---

[63] Cornel Ţăranu, „Aspecte ale evoluţiei conceptului despre ritm în muzica secolului nostru", în *Lucrări de muzicologie*. Cluj Napoca, Conservatorul „Gheorghe Dima", 1965, p. 75-78
[64] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 54

... Există o inducţie pur fiziologică, care se poate produce cînd ritmul, sau mai curînd cadenţa lui de bază se află în (aceeaşi) fază cu cadenţa inimii (...) există, de asemenea, o inducţie sau o incantaţie mai complexă, psiho-fiziologică, în care ritmurile respiratorii şi chiar cele pur afective sînt influenţate de ritmul sonor (...).

... Efectul incantator al ritmului în general se datorează cu precizie cadenţei lui, periodicităţii lui explicite; cu cît va fi aceasta mai uniformă, cu atît acţiunea incantatoare va fi mai puternică (...)[65].

Numim **metaritm,** ritmul care operează cu periodicităţi superioare celor care decurg din succesiunea valorilor de durată elementare. Metaritmul supraordonează **ritmul elementar**, dar şi înălţimile, intensităţile, timbrele. Metaritmul activează şi straturile superioare ale structurii muzicale, cum ar fi sintaxa şi morfologia (metaritm armonic = ritmul funcţiunilor, metaritm polifonic = ritmul imitaţiilor, metaritm motivic = ritmul succesivităţii celulelor, motivelor şi travaliul dezvoltător aplicat acestora etc.). Metaritmul reprezintă nivelul intermediar de configurare a construcţiei muzicale. El se află plasat între ritmul elementar (microstructura) şi forma muzicală (macrostructura). *S-a demonstrat experimental că se pot recunoaşte periodicităţi şi aperiodicităţi pînă aproximativ în jur de o vibraţie la 8 secunde; depăşind şi acest prag se intră teoretic în aria formelor muzicale*[66].

O muzică absolut continuă la nivelul ritmului elementar (pulsaţie izocronă) poate prezenta discontinuităţi semnificative la nivel metaritmic. ... *Orice succesiune de valori egale, într-un sens melodic dat, tinde să se constituie în celulă ritmică (indivizibilă) ... întreruperea sau schimbarea sensului va duce la începerea altei celule ritmice...*[67].

---

[65] Matila Ghyka, *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981
[66] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 86
[67] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 64

Numeroşi teoreticieni au făcut observaţii interesante asupra metaritmului, chiar dacă nu în termenul avansat de noi sau chiar dacă au conferit termenului şi alte accepţiuni. Pius Servien realizează un tabel de „ritmuri", în fapt metaritmuri, compus din cinci grupe de bază:

1 – ritmuri tonice sau de intensitate;

2 – ritmuri prozodice sau de durate;

3 – ritmuri de timbru;

4 – ritmuri de înălţimi;

5 – ritmuri aritmetice[68].

O frumoasă expresie consacră Matila Ghyka „ritmurilor dinamice" (metaritmul, în accepţiunea sa): *... găsim aproape întotdeauna, în prozodie ca şi în muzică, mai multe periodicităţi suprapuse, repetiţia izocronă (cu intervale de timp egale, ca tic-tac-ul unei pendule)... care formează textura de fond, statică, pe care curg, suprapunîndu-se, combinîndu-se, periodicităţile mai complexe, de multe ori asimetrice, care constituie ritmurile dinamice propriuzise*[69].

În cartea sa *Gîndirea muzicală*, Pascal Bentoiu distinge câteva expresii ale metaritmului: intonaţional, dinamic, timbral, pe care le numeşte „ritmuri melodice". *Parametrul înălţime este (...) decisiv în stabilirea configuraţiilor ritmice de îndată ce ne situăm într-un flux de valori egale şi de aceeaşi intensitate. (...) Accentul, deci plusul de intensitate pe element al unui flux de valori egale sau inegale, este îndeobşte socotit principalul mod de delimitare ritmică (...). ... nu numai plusul de intensitate, dar orişice accident timbral într-un flux egal de impulsuri sonore poate să constituie o delimitare ritmică (...).*

Interesantă îmi pare şi o altă problemă: cea a relaţiei între ritm şi timpul muzical, lent sau rapid, aşa cum e el creat de operă în desfăşurarea ei. (...) Cred că putem afirma o anume tendinţă a ritmului de a se constitui într-o realitate psihică ce-şi instalează periodicitatea (pulsaţiilor) pe deasupra evenimentelor de durată efectiv înregistrate. (...) ... astfel se va putea limpezi

[68] Pius Servien, *Estetica,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 185
[69] Matila Ghyka, *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981

noţiunea atît de misterioasă a „swing"-ului, pus în lumină de jazz, dar existentă şi necesară – socot – în executarea oricărei muzici (...). Determinante vor fi aici: precizia inserării sunetelor în şirul ideal al pulsaţiilor şi viaţa ritmică interioară a fiecărei celule, avînd în vedere atît duratele, cît şi înălţimile şi timbrul[70].

Şi, mai departe: ... *într-o succesiune melodică există de fapt două feluri de ritm. Unul clar formulat de înlănţuirea duratelor şi de gruparea lor în celule cu profil* (ritmul elementar, n.n.)*; al doilea, mai puţin aparent, însă dezvăluindu-şi întreaga forţă de îndată ce primul se retrage într-un plan neutral (prin – să admitem – egalizarea duratelor) şi care constă în ceea ce aş numi* ***ritmurile melodice*** (s.a.)[71].

O interesantă observaţie cu privire la metaritm face şi Mikel Dufrenne: *Dacă întîlnim titluri ca vals, mazurcă sau menuet, informaţia este precisă; ştim că muzicianul va fi constrîns la o anume schemă „tipică". (...) ... două menuete clădite pe o aceeaşi schemă tipică pot avea ritmuri foarte diferite dacă armoniile şi timbrele lor diferă*[72].

La capătul acestor rânduri consacrate ritmului, alăturăm observaţiile de sinteză ale aceluiaşi Mikel Dufrenne: *Ritmul atestă (...) că nu există durată care să nu se refere la ordinea universală a timpului. (...) Timpul nu poate fi tratat decît cu condiţia să fie spaţializat; se ştie bine (...) că timpul nu poate fi măsurat decît prin mişcare în spaţiu*[73].

Cele expuse mai sus cu privire la ritm şi nivelurile sale de acţiune (ritm elementar, metaritm) sunt menite să ilustreze puternica implicare a sa în construcţia muzicală şi totodată să ateste faptul că, prin caracterul ordonator al ritmului, timpul, dar şi spaţiul sonor, devin un vast câmp operaţional pentru cele mai diverse aplicaţii ale proporţiilor şi simetriilor.

---

[70] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 50-56
[71] Ibidem, p. 63-64
[72] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 351-352
[73] Ibidem, p. 356-357

IV. GRAFIA MUZICALĂ ŞI SPAŢIUL SONOR

The medium is the message.

Marshall McLuhan

Aucune autre représentation n'est plus commode
pour l'étude
que la représentation graphique.

Iannis Xenakis

În cartea sa *Artă şi ştiinţă*, Solomon Marcus notează: *Teoria relativităţii a întărit încrederea într-un timp structurat după modelul spaţiului. Dacă acest timp spaţializat introduce un intermediar în percepţia temporală, răpindu-i timpului tocmai specificitatea sa, nu este mai puţin adevărat că o atare situaţie reprezintă, din punct de vedere artistic, un avantaj. Într-adevăr, reproducînd timpul doar structural, nu şi substanţial, spaţiul dă posibilitate vizualului să exploateze virtuţile metaforice ale analogiei timp-spaţiu şi, în felul acesta, să sugereze ceea ce timpul, în imediateţea sa, nu este în stare să exprime. (...)* ***Vizualul are asupra temporalului un ascendent de natură analitică*** (s.n.)[74].

Observaţii interesante, aparţinând aceluiaşi autor, găsim şi în studiul *Cînd scrierea începe să cînte*: *Sistemele de scriere au apărut, după cum se ştie, pe o treaptă superioară a culturii, ca o codificare a vorbirii umane. S-a realizat astfel un dublu record: pe de o parte am trecut din planul sonor în cel vizual, pe de altă parte am înlocuit un sistem continuu prin unul discret (deci am trecut în prealabil – sau poate concomitent – din planul vorbirii în cel al limbii). Trecerea de la vorbire la scriere constituie astfel o revoluţie fără de care nu ar fi fost posibilă dezvoltarea gîndirii analitice, care stă la baza ştiinţei, inclusiv a ştiinţei diferitelor arte. Se ştie că limbajele ştiinţifice se legitimează în primul rînd prin ipostaza lor scrisă; cea vorbită are un caracter provizoriu şi auxiliar.*

---

[74] Solomon Marcus, *Artă şi ştiinţă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986, p. 289

Poziţia privilegiată a vizualului, din punctul de vedere al dezvoltării culturii, a adus pe primul plan studiul sistemelor de codificare grafică, chiar şi în domenii prin excelenţă ale sonorului, cum este muzica[75].

Tentativele incipiente de fixare grafică a structurii muzicale şi constituirea – ulterior – în culturile muzicale evoluate – a grafiei muzicale, a reprezentat o consecinţă a „diviziunii sociale a muzicii". Grafia a răspuns astfel necesităţii de comunicare, mai precisă şi (mai) perenă faţă de comunicarea orală, între categoriile de muzicieni. *Implicarea elementului vizual în producerea muzicii – recte în elaborarea construcţiei sonore – este de dată relativ recentă, la scara celor circa 40.000 de ani atestaţi documentar ai artei. Participarea vizuală a devenit necesară abia în momentul cînd s-a inventat un sistem de notare unanim acceptat şi folosit, deci atunci cînd reperul sonor pur auditiv s-a „însoţit" cu o anumită înfăţişare grafică. Această extensie este de excepţională însemnătate în istoria domeniului nostru, întrucît a marcat saltul de la muzica de tradiţie orală, la cea de tradiţie scrisă (...). Procesul hotărît şi rapid al ultimei, tendinţa mereu accentuată de abstractizare constituie determinările nemijlocite ale faptului de a „compune" prin vizualizare, de a concepe evoluţia în spaţiu, de a o schematiza*[76].

Prin recursul său la vizual, grafia transferă sunetul în spaţiul comun (fizic), plasându-l – într-o măsură mai mare sau mai mică – sub incidenţa determinantelor acestuia. Cea mai profundă „alterare" a naturii sonore prin conversia sa în vizual este **substituirea proporţionalităţii geometrice** – specifică spaţiului auditiv – **prin proporţionalitatea aritmetică** – specifică spaţiului vizual. ... *Signalons également que les séries arithmétiques adoptées avec confiance ne tenait pas compte d'un phénomène de la perception excessivement important: beaucoup de phénomènes arithmétiques sont perçues logarithmiquement, alors que les phénomènes logarithmiques peuvent se*

---

[75] Solomon Marcus, „Cînd scrierea începe să cînte", în *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 393
[76] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 275

percevoir arithmétiquement – entre autres, les intervalles, les durées et les intensités[77].

O situație similară au traversat și artele verbului, literatura și poezia. Culturile orale se fundamentează pe variabilitatea în timp și spațiu a producțiilor literare, poetice. ... ***Oralitatea*** (s.n.) *(...) face ca arta folclorului să se deosebească fundamental de toate celelalte arte, dobîndind un statut estetic aparte, în cadrul esteticii generale*[78]. Variabilitatea reprezintă chiar condiția organică a viabilității folclorului.

Muzica cultă, fixată prin grafie, tinde să se plaseze între repere precise, exacte. Creația muzicală fundamentată grafic permite reveniri, reconsiderări, modificări, corecții (să ne gândim, nu mai departe decât la Brahms, căruia i-au trebuit douăzeci de ani pentru a aduce Simfonia I la forma cunoscută nouă astăzi).

Oralitatea este spontană; ea asociază receptarea, transformarea și transmiterea mai departe, într-un proces de sinteză funcțională care generează diversități arborescente. *În literatură, variantele sînt trepte pe care urcă un text spre a ajunge la versiunea finală; ele reprezintă etape semnificative în elaborarea unui subiect. În folclor, variantele au cu totul alt sens; ele nu mai reprezintă asemenea etape, ci sînt înfățișări concrete, singurele înfățișări, de altfel, ale unui subiect. (...) ... varianta este o secțiune de moment prin viața proteică și multiseculară a unui subiect. Subiectul este o situație potențială, cu care ne întîlnim numai prin intermediul variantelor...*[79].

Același autor menționează mai departe: *Cîntecul nu există decît în momentul cîntării. Și chiar atunci, el nu există decît sub forma unei simple*

---

[77] Pierre Boulez, „En vue d'une esthétique musicale", în *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966, p. 29-30 [*...Să semnalăm de asemenea faptul că seriile aritmetice adoptate cu încredere nu țineau cont de un fenomen al percepției excesiv de important: multe fenomene aritmetice sunt percepute în mod logaritmic, în timp ce fenomenele logaritmice se pot percepe în mod aritmetic – printre altele, intervalele, duratele și intensitățile.*]

[78] Adrian Fochi, *Estetica oralității*, București, Editura Minerva, 1980, p. 7

[79] Ibidem, p. 49

variante a sa. De înţelegerea corectă a acestei realităţi depinde perceperea firească a artei orale[80].

Încercările de fixare grafică a producţiei unei culturi orale, oricât de meticuloase ar fi ele, nu fac decât să abstragă obiectul cultural funcţionalităţii sale naturale, să-l devitalizeze. *Absenţa scrisului răstoarnă în asemenea măsură condiţiile creaţiei, încît ne vedem siliţi să reformăm însăşi noţiunea pe care o avem despre aceasta*[81]. În acelaşi spirit, ingenioasă apare observaţia făcută de Jakobson şi Bogatyrev, citaţi de Adrian Fochi: *O deosebire esenţială între folclor şi literatură constă în aceea că pentru primul este specifică raportarea la „langue", iar pentru cea de-a doua, raportarea la „parole". În fond* – conchide Adrian Fochi – *totul se rezumă la diferenţa calitativă dintre percepţia vizuală şi cea acustică*[82].

Din toate expresiile oferite mai sus oralităţii se degajă un lucru esenţial. **Memoria colectivă** – căci despre ea este vorba – asigură, în absenţa scrisului, suportul necesar funcţionării unei culturi orale. Ea acţionează **cumulativ** şi în acelaşi timp **selectiv**. Ea, memoria colectivă, asigură uimitoarea perenitate a „subiectelor", ridicându-le la rangul de arhetipuri. *Cea mai veche difiniţie a versului este de ordin practic. Versul apare ca soluţia acestei probleme: dispunerea unor ansambluri de cuvinte în modul cel mai uşor de reţinut. În timp ce veşmîntul de cuvinte se schimbă, o anumită structură rămîne, ca nişte vertebre sonore ale acestuia: o formă constantă şi regulată, versul. Şi solicitarea memoriei scade în mod ciudat (...).*

Cînd versul era în mod necesar un memorator, (...), el conţinea oarecum în el însuşi scrierea, notaţia. Datorită descoperirii scrierii care, în parte, eliberează versul de o obligaţie foarte apăsătoare, el devine mai aerian, mai spiritual (...).

---

[80] Ibidem, p. 92
[81] Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969, p. 214
[82] Adrian Fochi, *Estetica oralităţii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980

Căci descoperirea scrisului n-a permis numai naşterea „prozei": proza „eis aei", proza eternă; în timp ce mai înainte proza murea, îndată, ca un murmur al umbrelor (...). Un lirism cu totul nou, versul lui Pindar de exemplu, s-a născut şi el din această mare eliberare; (...) Scrierea putea de acum înainte să facă durabile creațiile cele mai puțin plăcute pentru memorie: după cum scrierea muzicală a reuşit să fixeze, astăzi, chiar şi melodiile cele mai greu de învățat şi de reținut[83].

Perisabilitatea memoriei (individuale, dar mai cu seamă) colective a fost depăşită prin perenitatea informației susținută grafic. Culturile bazate pe grafie, culturile „scrise" se situează pe o poziție antinomică față de culturile orale. Locul structurilor „variabile" este luat de cele „constante". Memoria colectivă devine superfluă. Spiritului colectiv i se substituie individualismul, voluntarismul. Arhetipurile, marile „subiecte" culturale îşi pierd din pregnanță şi difuzează în teme „personalizate". Raționalul ia locul, treptat, intuitivului, mentalitățile pozitiviste încep să precumpănească în fața spiritului negativist. Lucrarea lui Marshall McLuhan problematizează in extenso condiția celor două ipostaze culturale dihotomice. *„Galaxia Gutenberg" îşi propune să arate felul în care formele experienței, ale gîndirii şi ale exprimării au fost modificate întîi de alfabetul fonetic şi apoi de tipar*[84].

Dincolo de cadrul formal „închis" pe care grafia îl conferă textului scris, în opoziție cu „deschiderea" proprie structurilor orale[85], alfabetul şi tiparul au produs o schimbare esențială de percepție din zona auditivului către zona vizualului, având drept consecință o mutație fundamentală a valorilor. În acest sens, câteva extrase din lucrarea amintită mai sus ni se par revelatorii:

... Asimilarea tehnologiei alfabetului fonetic îl transferă pe om din lumea magică a urechii, în lumea indiferentă a văzului.(...)

---

[83] Pius Servien, *Estetica,* Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1975, p. 141-142
[84] Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Editura Politică, 1975, p. 24
[85] *... scrierea este o „închidere" vizuală a unor spații şi simțuri nevizuale.* (Ibidem, p. 83)

... În timp ce universul acustic este exacerbat, universul vizual este un univers relativ rece şi neutru; popoarele de cultură acustică îl şi socotesc pe occidental o fiinţă foarte rece. (...)

... De îndată ce cuvintele sînt scrise, ele devin, evident, părţi integrante ale lumii vizuale. Ca majoritatea elementelor lumii vizuale, ele devin obiecte statice şi pierd, ca atare, dinamismul ce caracterizează lumea auditivă în general şi, mai cu seama, cuvîntul vorbit. (citat din J.C. Carothers – *Culture, Psychiatry and the Written Word*).

... Este sigur că simplul act al scrierii impune în mare măsură o gîndire mai logică (citat din Edgar Allan Poe).

... Scrierea liniară alfabetică a făcut posibil ca grecii să inventeze deodată „gramatici" ale gîndirii şi ştiinţei. Aceste gramatici şi aceste coduri explicite ale activităţii personale sau sociale constituie vizualizări ale unor funcţii şi relaţii nevizuale[86].

... alfabetul fonetic a dat naştere unei sensibilităţi euclidiene. Literele fonetice, care sînt limbajul şi forma mitică a culturii occidentale, au puterea de a traduce sau de a reduce tot ce percep simţurile noastre într-un spaţiu vizual (şi „pictural sau închis").

... Un asemenea spaţiu este produsul alfabetizării şi este necunoscut omului prealfabetic sau arhaic.

... Mircea Eliade a dedicat (...) o carte acestei teme („The Sacred and the Profane"), arătînd cum noţiunile occidentale de spaţiu şi timp, ca forme continue şi omogene, lipsesc cu desăvîrşire în viaţa omului arhaic. (...) Omul prealfabetic concepe numai spaţii şi timpi structuraţi unical ca în fizica matematică[87].

Revenind asupra impactului grafiei asupra muzicii, aşa cum precizam încă de la început, acesta se manifestă într-o primă instanţă prin distorsiunea produsă de vizual asupra auditivului, distorsiune creată de substituirea

[86] Ibidem, p. 49-54
[87] Ibidem, p. 288-290

proporţionalităţii geometrice prin cea aritmetică. ... *ce n'est pas vers le temps et l'espace qu'il faut regarder, mais vers deux notions plus précises qu'on en peut déduire: celle de réversible, analogue à l'espace; et d'irréversible, analogue à la durée.*

Une musique entendue (et non pas musique pour les yeux, musique sur le papier) se déroulera dans la durée, et c'est dans la durée qu'elle obéira au principe de Curie. Les symétries qu'il permet de prévoir, projetées dans l'espace y apparaîtront déformées. On rencontre bien, en musique, de la musique pour les yeux, de la musique réellement spatiale: elle se traduit en thèmes suivi de leur symétrique rigoureux (...). Mais dans la musique qui oublie le papier écrit (...), dans la musique qui suit un ample mouvement intérieur, l'image dans un miroir apparaît déformée et contractée si l'ont regarde ce miroir suivant l'espace[88].

Evoluţia grafiei muzicale nu a însemnat altceva decât încercarea tot mai insistentă de a controla prin semnul grafic cele mai discrete elemente ale construcţiei muzicale, începând cu materialul sonor şi continuând cu straturile superioare ale structurii. *Oralitatea, sau – în alte cazuri – imperfecta fixare grafică a structurilor fac ca execuţia să fie în bună măsură şi creaţie (la etajul micro – şi macrostructurii).*

... Muzica europeană cultă a atins o mare perfecţiune în notaţie şi – într-o măsură paralelă – virtuozitatea compozitorilor în a fixa pe hîrtie aproape toate intenţiile lor pentru viitoarea imagistică sonoră s-a ridicat pe adevărate culmi. Creatorul modern de muzică a asumat tot mai mult şi rolul unui interpret

---

[88] Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin et Cie, 1930, p. 44-45 [*... nu spre timp şi spaţiu trebuie să privim, ci spre două noţiuni mai precise pe care le putem deduce din ele: aceea de reversibil, analogă spaţiului; şi de ireversibil, analogă duratei.*

O muzică ascultată (şi nu o muzică pentru ochi, o muzică pusă pe hârtie) se va desfăşura în durată şi în durată se va supune ea principiului lui Curie. Simetriile pe care şi le permite acest principiu a le prevedea, proiectate în spaţiu vor apărea deformate. Desigur, în muzică întâlnim şi muzică pentru ochi, muzică realmente spaţială; ea se traduce în teme urmate de simetricul lor riguros... Dar în muzica ce uită de hârtia scrisă (...), în muzica ce urmează o puternică frământare interioară, imaginea în oglindă apare deformată şi contractată, dacă privim această oglindă urmărind spaţiul.]

virtual, lăsînd în seama acelui real doar traducerea în viaţă a unui şir tot mai lung de recomandări[89].

Fatalmente, demersul spre o totală determinare grafică s-a dovedit a fi un miraj. Cu toate progresele înregistrate de notaţia muzicală – considerăm ca model de referinţă grafia lineară occidental-europeană, cu evoluţia sa timp de mai bine de cinci secole – aceasta rămâne cantonată şi astăzi între limitele relativului, sub aspectul transferului dinspre auditiv spre vizual şi înapoi, către auditiv. *Aspectul învederînd o latură efectiv spaţială este* ***partitura*** *muzicală* (s.a.). *Ea închide (...) în realitatea bidimensională a paginii cronologia, constituie expresia vizuală – spaţială, într-o notaţie specifică, a cinetismului*[90].

Dacă acele componente ale notaţiei referitoare la înălţimi şi durate (coroborate cu valorile fizice absolute ale acordajului şi metronomului) beneficiază de un grad superior de precizie, valorile de intensitate corespund unei structuri scalare cu un grad de obiectivitate îndoielnic (nuanţele). ... *dans une œuvre instrumentale, les échelles d'intensité – modifiées par les attaques – engendreront une zone floue dans l'interprétation et dans l'écriture, l'on doit tenir compte au temps d'une notation „psychologique" que d'une notation réelle*[91].

În privinţa timbralităţii, singurele repere pe care le poate formula grafia sunt indicarea : sursei sonore (instrument, voce), articulaţiei (modurile de atac) şi eventual – cu caracter sugestiv – termenilor de expresie. În infinitatea sa discretă, timbralitatea se abstrage în cea mai mare măsură semnului grafic. Ea rămâne, vizual, impalpabilă. Oricât de meticulos ar fi un sistem grafic (poate doar cu excepţia diagramelor acustice), el nu poate surprinde mişcarea sonoră în detaliile sale cele mai intime. Notaţia proporţională – corespunzătoare aleatorismului controlat – reprezintă expresia consimţământului asupra acestui adevăr.

---

[89] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 53-54

[90] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 283

[91] Pierre Boulez, „Pour une technologie", în *Relevés d'apprenti* Paris, du Seuil, 1966, p. 216-217 [*... într-o operă instrumentală, treptele de intensitate – modificate de atacuri – vor da naştere unei zone imprecise în interpretare şi, în scriere, trebuie să se ţină cont atât de o notaţie „psihologică" cât şi de o notaţie reală.*]

Ar putea părea paradoxal, dar nivelurile asupra cărora grafia muzicală se manifestă cu un grad sporit de eficacitate, de precizie, sunt nivelurile superioare ale structurii muzicale: sintaxa, morfologia, forma. *Pentru anumiţi muzicologi, configuraţia se înscrie în sfera spaţiului întrucît se poate desena, schematiza*[92].

Partitura înseamnă expresia bidimensională, plană a spaţialităţii sonore. *Ceea ce urechea structurează, din punct de vedere temporal, în adîncime, ochiul trebuie să structureze spaţial, în simultaneitatea aceluiaşi plan*[93].

Partitura fixează parametrii structurii muzicale mai curând în termeni relaţionali şi mai puţin în valori absolute. Ea reprezintă instrumentul care face posibile: proiectarea, citirea, analiza, interpretarea şi realizarea sonoră, etape ale actului de creaţie muzicală în întreaga sa complexitate. *Prin partitură, se pare că posedăm un obiect ideal în vederea studierii acestui limbaj ştiinţific, pe care o întreprindem. Se pare că vom fi scutiţi de orice efort suplimentar de metodă, destinat pregătirii terenului pentru limbajul ştiinţific. Într-adevăr, partitura este un text în limbaj ştiinţific, în scriere simbolică; sau, ceea ce înseamnă acelaşi lucru, un text într-o limbă universală...*[94]. În completarea ideii, Marshall McLuhan notează: ... *polifonia avea să aibă asupra muzicii efecte comparabile cu cele ale literelor mobile şi ale scrierii mecanice asupra limbii şi literaturii. Căci, mai ales după ce au început să fie tipărite partiturile, cuantificarea şi măsura au devenit necesare ca mijloc de asigurare a unităţii de execuţie a diverselor părţi*[95].

Pentru un muzician instruit, audierea unei muzici înseamnă în bună măsură şi vizualizarea (imaginară a) partiturii şi invers, citirea unei partituri generează reprezentarea sa sonoră. *În cultura noastră, asociem în mod curent sunetele muzicale cu partiturile tipărite (...). Aceste asociaţii vizuale sînt atît de puternic înrădăcinate, pentru o persoană cu pregătire muzicală, încît melodia auzită poate fi imediat tradusă în note imaginate vizual şi diagrame liniare(...).*

---

[92] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 265
[93] Victor Ernest Maşek, Cuvânt înainte la *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Editura Politică, 1975, p. 9-10
[94] Pius Servien, *Estetica*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 87
[95] Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Editura Politică, 1975, p. 325

Cît de mult din această analogie între componentele vizuale şi auditive se bazează pe asemănări fundamentale din înşişi stimulii fizici? Cît de mult se bazează pe fiziologia organismului omenesc? Cît de mult se bazează pe legături culturale şi stilistice incidentale? ... aceste întrebări merită să fie cercetate de estetica comparativă[96].

Niciodată două versiuni interpretative ale aceleiaşi partituri nu vor fi identice, tot aşa cum nu vor fi identice nici două transcrieri ale aceleiaşi muzici. Sintetizând, distingem două poziționări opuse cu privire la implicațiile muzicale ale grafiei. La un capăt se situează cei care deplâng constrângerile pe care notația le-a produs asupra muzicii[97], la celălalt cei care susțin meritele notației muzicale în stimularea şi conservarea spiritului creator[98]. Din punctul nostru de vedere grafia – cu precădere grafia lineară occidental-europeană – dincolo de mutațiile pe care le-a produs asupra fenomenului muzical (între care accentuarea diviziunii socio-profesionale a muzicienilor), a influențat decisiv creația muzicală odată cu orientarea sa către componenta rațională a spiritului. În plan sintactic tehnicile polifonice riguroase ar fi fost cu totul imposibil de imaginat în absența grafiei. Ne referim cu precădere la imitația strictă, imitația canonică, canonul dar şi contrapunctul dublu, triplu sau multiplu. La fel, în plan morfologic procedee dezvoltătoare precum inversarea, recurența, inversarea recurenţei, augmentarea, diminuarea. Substratul lor formal le conferă un caracter speculativ, tocmai prin imixtiunea vizualului în auditiv. *Activitatea speculativă la nivelul structurilor, devenită posibilă numai după perfecţionarea scrierii muzicale, este de netăgăduit. Ea s-a petrecut în toate culturile care au pus la punct un sistem destul de evoluat de notare*[99]. Şi tot Pascal Bentoiu notează: *Cînd scrierea s-a dezvoltat suficient pentru a permite notarea cît de cît*

---

[96] Thomas Munro, *Artele şi relaţiile dintre ele*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, vol II, p. 180-182

[97] *Progresia către zona vizualului constituie un regres în planul cuprinderii, contopirii şi decantării faptului sonor, căci vizualizarea incumbă statism şi figurare, contracarînd dinamismul şi non-figuratismul artei.* (Adrian Iorgulescu, *Timpul muzica. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 279)

[98] *... a musical improvisation does not aspire to the identity and repeatability of* ***fully realised composition*** (s.n.). (Gordon Epperson, *The Musical Symbol*, Ames, The Iowa State University Press, 1969, p. 304) [*...o improvizaţie muzicală nu aspiră la identitatea şi repetabilitatea unei* ***compoziţii desăvârşite*** (s.n., în sensul de lucrare muzicală fundamentată grafic).]

[99] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 102

amănunțită a structurii, evident că aceasta a dobîndit o cu totul altă importanță. Muzicianul a devenit conștient de ea, a putut reflecta asupra ei și a putut, în consecință, elabora structuri din ce în ce mai complexe. Lucrurile au apărut ca și cum ar fi fost vorba de ***o dezvoltare autonomă a structurilor*** (s.n.) *... În fapt, notarea structurilor a permis muzicienilor mai cu seamă imaginarea unor configurații din ce în ce mai subtil diferențiate, pentru care exista din acest moment posibilitatea elaborării și notării suportului structural. Fără îndoială, procedee ca inversarea sau recurența, întrebuințate conștient și consecvent, nu au fost posibile decît după perfecționarea scrierii și printr-o investigație speculativă la nivelul structurii. La fel, edificarea limbajului polifonic și diversificarea celui armonic. La fel punerea la punct a formelor complexe (...). În imaginea inversată a unei teme, toate tensiunile intervalice se modifică și avem de fapt de a face cu* ***alt parcurs melodic*** (s.a.), *a cărui înrudire cu primul se poate constata numai în ordinea unei „spațialități" muzicale înghețate, nu și în ordinea tensionărilor intervalice, deci a configurației rezultate*[100].

Vizualizarea a reprezentat și reprezintă, dacă nu o condiție, măcar un reper necesar în controlul structurii muzicale de la nivel micro până la nivel macro. *Este știut că viteza operatorie a văzului este superioară auzului, că reprezentarea vizuală este mai precis conturată și, nu în ultimul rînd, că beneficiază de un spor de calitate sintetică*[101]. O interesantă opinie, consonantă celor de mai sus, găsim la Thomas Munro: *Pînă în prezent, simbolurile vizuale s-au dovedit a fi indispensabile ca mijloace de păstrare a compozițiilor, și chiar în compunerea lor. Simbolurile auditive sînt prea efemere; (...) Această vizualizare universală a procesului de compunere artistică are consecințe importante (...), nevoia de a compune prin simboluri vizuale influențează tipul de muzică compusă. Notația (muzicală) vizuală este un ajutor imens pentru compozitor la efectuarea specificațiilor exacte, la revizuirea și păstrarea lor. Dar ea este și o îngrădire; îl împiedică de a folosi efecte care nu pot fi*

[100] Ibidem, p. 30-31
[101] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 273

transcrise cu uşurinţă şi citite repede de un interpret. Aceasta exclude variaţiile subtile şi complexe de intensitate şi ritm, ca în muzica orientală şi primitivă. Unii compozitori (de exemplu Reger şi chiar Bach în „Arta fugii") şi-au propus să scrie muzică „pentru ochi" – metodele contrapunctice şi armonice complicate cu greu putînd fi urmărite cu urechea dacă cineva nu a studiat partitura şi nu le-a analizat întortochelile. După produsele supra rafinate (...) publicul simte adesea o izbucnire de veselie ascultînd cîntecele folk improvizate şi muzică de jazz (...). Biologii ne spun că tendinţa evoluţiei umane este spre slăbirea simţurilor inferioare. Aceea a civilizaţiei a fost de a pune un accent copleşitor asupra văzului, sărăcind astfel alte forme de artă şi de experienţă (...). Pentru muzician, în special, a învăţa un limbaj vizual este ceva străin de fluxul principal al gîndirii sale auditive. Trebuind neîncetat să traducă sunetele în pete de cerneală şi invers, aceasta constituie un obstacol derutant în calea imaginaţiei auditive libere, dacă nu devine complet, savantă şi autonomă[102].

Cu tot imboldul pe care l-a dat dezvoltării structurii muzicale, grafia îşi are limitele sale în surprinderea substanţei sonore. Nici o partitură, oricât de riguroasă, complexă sau discretă ar fi nu va reuşi să ofere replica vizuală exhaustivă a sonorului pe care tinde să-l reprezinte. De aceea, o parte mai mică sau mai mare din condiţia fundamentală a muzicii, oralitatea, acel „hic et nunc", rămâne o realitate de necontestat pentru orice punere în sunet a structurii muzicale. Altfel spus ... *semnul – în muzică – e acustic, nu grafic*[103].

Vom încheia simetric acest succint excurs asupra problematicii grafiei muzicale, întrebându-ne retoric împreună cu Solomon Marcus: *Vizualul şi temporalul alcătuiesc (...) o opoziţie polară, dar nu din contraste de acest fel se nasc sinesteziile, adevărate culmi ale artei?*[104].

---

[102] Thomas Munro, *Artele şi relaţiile dintre ele*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, vol II, p. 82
[103] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 169
[104] Solomon Marcus, *Invenţie şi descoperire*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989, p. 170

PARTEA A DOUA

STRUCTURA MUZICALĂ

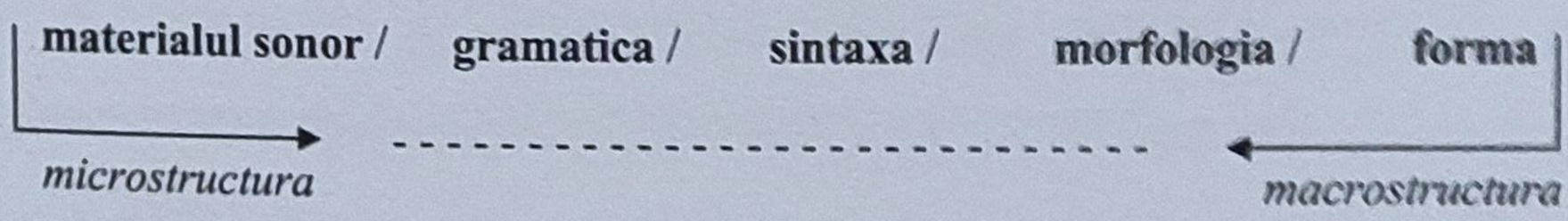
V. NIVELURILE STRUCTURII MUZICALE

Voyons, (...), l'œuvre
comme une suite de refus
au milieu de tant de probabilités.

Pierre Boulez

De la cele mai simple articulări, până la construcțiile cele mai elaborate, structurile muzicale reprezintă o etajare, o suprapunere de niveluri, fiecare dintre acestea însemnând un stadiu superior în aglutinarea substanței sonore. Excepție face nivelul elementar al structurii, materialul sonor, nivel „atomic", sau mai degrabă „axiomatic". *Structura muzicală este o cronologie, dinamism decantat şi ordonat, nu-i o suprafață conturată în reliefuri, ci una punctată de jocul apariției, suprapunerii, conjuncției, dispariției evenimentelor; distanța e „drumul timpului", iar „arhitectura" mişcarea condusă*[105].

Considerăm nivelurile structurii muzicale, cinci la număr; în ordine, de la simplu la complex, ele sunt[106]:



Înainte de orice comentariu se cere făcută precizarea că limitele fiecărui nivel nu sunt întotdeauna ferme, tranşante. Ele pot interfera uneori, alteori sunt difuze. În muzicile spectrale – de pildă – materialul sonor şi gramatica se întrepătrund. Muzica bizantină conjugă nu de puține ori gramatica, sintaxa şi morfologia în formulele intonaționale de incipit şi cadențiale. Serialismul

---

[105] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 270
[106] Între termenii ce denominalizează cele cinci niveluri, există uneori sensibile diferențe de accepțiune, de la autor la autor.

dodecafonic asociază gramatica cu morfologia în economia seriei. Muzicile repetitive produc sinteza între morfologie şi formă etc. Totodată trebuie remarcat gradul variabil de implicare la nivelul structurii a fiecăruia dintre cele cinci niveluri, în cazul diferitelor culturi muzicale, dar şi în interiorul unei culturi muzicale, în funcţie de epocă, stil, autor. ... *Doar în muzicile clasice micro şi macrostructura sînt la fel de bine nutrite. Pot exista însă muzici foarte frumoase, mai leneşe în privinţa formei. Există un joc între formă şi muzică, între micro şi macrostructură pe care îl reglează compozitorul după o anumită strategie. Rareori macro şi microstructura sînt la fel de active tot timpul; o anumită redundanţă, o comoditate, o lenevie binecuvîntată, îşi spun şi ele cuvîntul în artă. Compozitorul are de adus forma muzicală în planul sensibilului; între schematismul unei forme evidente, dar goale şi meandrele unei forme ce nu se mai aude deloc, compozitorul reglează o întreagă scară de determinări; cu cît necesităţile acestor determinări sînt mai puternice, iar rezolvările lor mai elegante, cu atît organismul muzical este mai peren*[107].

Este de la sine înţeles faptul că audierea unei muzici nu trebuie să însemne necondiţionat „topografierea" structurii acesteia, urmată de ascensiunea conştiincioasă, nivel cu nivel. *Recepţia unei lucrări (noi) se produce pe multiple planuri: al* ***senzorialului*** (s.a.), *deci al materialului concret (...), al* ***ideii*** *(...), al* ***afectului*** *(...); în fine, pe un plan situat mai jos ceva, cred ca putem vorbi şi de o* ***modă****: lucrarea răspunde cerinţelor momentului, se însumează cu altele dimprejurul ei, sau – dimpotriva – înoată cumva singură împotriva curentului dominant.*

... Cred ca recepţia unei bucăţi nu şi-a atins un minim necesar pînă cînd memoria nu face o sinteză în care să intre atît fixarea unui cît mai mare procentaj din parcursurile ritmico-melodice, cît şi o reprezentare globală a profilului lucrării, însoţită pe plan afectiv de ceva ce ar putea fi numit sentimentul general al piesei. (...) Pînă cînd un asemenea sentiment, să spunem

[107] Anatol Vieru, „În domeniul formei muzicale", în *Studii de Muzicologie*, vol. VIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, p. 154

sincronic, nu s-a făurit, (...), nu putem considera că receptarea a ajuns la un stadiu cît de cît adecvat[108].

În consecință, stratificarea pe niveluri a structurii muzicale nu poate reprezenta decât un instrument teoretic (abstract) care, stăpânit cu dibăcie, dar și cu suplețe, poate aduce binefaceri demersului analitic.

Materialul sonor – Considerăm ca potențial material sonor al unei structuri muzicale, orice sunet natural, artificial sau de sinteză, integrat structurii. Acest strat elementar reprezintă zona amorfă a construcției, expusă unui nivel maxim al entropiei, pe continuum-uri infinite de valori, delimitate (doar) de plajele de audibilitate (frecvență, amplitudine și – în parte – durată). Congruența la nivelul materialului în ansamblu și, parțial, la nivelul parametrilor de bază (durată, înălțime, intensitate, timbru) s-a produs doar odată cu structurarea scalară a acestora din urmă, proces istoric îndelungat și laborios care, cu toate acestea, nu a cunoscut unanima generalizare, nici în timp, nici în spațiu. Singură, temperanța egală, ca ordonare a înălțimii sunetului a cunoscut și cunoaşte şi astăzi consacrarea. *Avantajele acestui sistem de temperare au fost dovedite concret şi din plin de dezvoltarea muzicii din ultimul sfert de mileniu. De la Bach la Chopin, de la Beethoven la Debussy şi după acesta, în epoca tuturor avangardismelor, compoziția muzicală s-a bazat în întregime şi exclusiv pe cele 12 sunete ale seriei cromatice. Reducerea numărului sunetelor din octava naturală la aceste 12 şi acordarea pianului, a orgii etc. prin trepte de semiton teoretic absolut egale, a permis dezvoltarea ştiinței armoniei, a tehnicii componistice şi de interpretare la un nivel imposibil de atins cu oricare altă partiţiune a octavei.*

Posibilitatea de a efectua uşor orice modulație în cadrul celor 12 tonalităţi majore şi minore şi posibilitatea de a executa orice transpunere

[108] Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 38-39

folosind cunoştinţe teoretice elementare, sînt avantaje ale sistemului temperat cu 12 trepte egale.

... Adoptată de Bach şi de alţi muzicieni în primul sfert al sec. XVIII, gama egal temperată a devenit repede noul alfabet în care s-a scris toată muzica de vreo 250 de ani şi mai bine încoace, condiţia fundamentală a dezvoltării ştiinţei armoniei şi a teoriei muzicale în general. Sistemul egal temperat a devenit atît de obişnuit în practica muzicală, încît abia se mai ştie că el reprezintă o constrîngere, un cadru uneori prea rigid, că este inexact, aproximativ, născut dintr-un compromis destinat să înlăture marile dificultăţi ridicate de gamele netemperate sau neegal temperate în faţa artei componistice şi interpretative muzicale. Pe acest sistem aproximativ s-a bazat marele progres realizat în muzica instrumentală din ultimele două secole[109] *...*

Referindu-se la fundamentalul proces al temperanţei egale şi la consecinţele sale, Wilhelm Berger notează: *Matematicienii, constructorii de instrumente muzicale şi muzicienii acelui timp (*secolul XVIII, n.n.*) şi-au unit eforturile în vederea soluţionării optime a litigiilor de acordaj, împărţind spaţiul octavei în douăsprezece părţi egale, realizînd astfel temperaţia. Aceasta a fost o rezolvare, de compromis poate, creatoare însă, asigurînd muzicii posibilitatea unei înfloriri excepţionale. Astfel, de-a lungul evoluţiei creaţiei, s-au dezvoltat datele limbajului prin care s-a ajuns la muzica de azi*[110].

Alături de temperanţa egală, poate doar structura pulsatorie – la nivel ritmic – să reprezinte un proces similar de cristalizare a materialului sonor. *Uniformizarea pulsaţiei* (ritmice, n.n.) *fusese efectul final al adoptării notaţiei proporţionale*[111].

Se cuvine a remarca faptul că, în procesul istoric al trecerii materialului sonor de la starea „amorfă" la cea „cristalină", prin structurarea scalară a sa, prioritatea au avut-o înălţimea şi durata sunetului, urmate destul de târziu de intensitate şi timbru. Acesta din urmă (timbrul), nefiind un parametru

[109] Dem. Urmă, *Acustică şi muzică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 503-505
[110] Wilhelm Georg Berger, *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 49
[111] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 52

cuantificabil, a fost supus unui proces mai mult sau mai puţin subiectiv de relaţionare: vocal-instrumental, cordofon-acrofon-membranofon-idiofon-electroacustic etc.

Dacă ar fi să considerăm nivelul elementar al materialului sonor similar alfabetului, următorul nivel, cel al gramaticii, ar reprezenta (în termeni specifici) vocabularul. *În actele de* ***comunicare*** (s.a.) *sonoră (...) semnificaţia directă a sursei sonore rămîne secundară faţă de o altă semnificaţie superioară care se orînduieşte într-un* ***sens****, posibil numai în cadrul unui limbaj*[112].

Gramatica muzicală – În condiţiile în care materialul sonor reprezintă nivelul imanent al structurii muzicale, determinat de condiţia materială (acustică) a sunetului şi doar diferitele modalităţi de „parcelare" a sa pot fi considerate intervenţii din afară, gramatica muzicală se dovedeşte a fi unul dintre nivelurile asupra căruia inventivitatea colectivă şi individuală s-a manifestat cu prodigiozitate în timp şi spaţiu. *Arta are alfabet, dar nu are dicţionar, primul nivel de articulare (...) lipseşte, sau mai bine zis trebuie inventat şi reinventat pentru fiecare operă în parte. Situaţia artei este mai misterioasă chiar decît aceea a codului genetic, unde există şi este cunoscut nu numai un alfabet (format din patru tipuri de nucleotizi), ci şi un dicţionar (al corespondenţelor dintre codoni şi aminoacizi), numai sintaxa rămînînd încă învăluită în mister*[113].

Considerăm gramatica muzicală, o modalitate specifică de articulare a materialului sonor. Altfel spus, gramatica muzicală reglementează relaţia dintre sunete, la nivelul unuia sau mai multor parametri ai acestora. *În ultimă instanţă, conceptul modal înseamnă ordine, interraportare armonioasă a unor sunete, organizare creatoare. Această ordine exprimă raportul dintre intervalele componente, reprezentînd totodată o clasare cantitativă cît şi calitativă a materialului sonor. Sunetul nu poartă o semnificaţie în sine, ci reprezintă o*

[112] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 41
[113] Solomon Marcus, „Cînd scrierea începe să cînte", în *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 396

funcţie izvorîtă din poziţia sa în cadrul unei scări proporţionate. Funcţionalismul (în sensul larg al noţiunii) în muzică semnifică un sistem de interraportare şi condiţionare reciprocă a sunetelor şi, de aici, evidenţierea şi particularizarea fiecăuia în parte în cadrul discursului muzical[114].

Cel mai adesea, sub incidența gramaticală intră parametrii înălțime și durată (gramatici intonaționale, gramatici ritmice) dar există și gramatici integratoare care operează la nivelul tuturor parametrilor (durată, înălțime, intensitate, timbru), de felul serialismului integral. Cu acelaşi material sonor pot opera gramatici muzicale diferite. Există gramatici muzicale care s-au bucurat de o largă consacrare în timp şi spațiu, tot aşa cum există şi gramatici muzicale cu un pronunţat caracter particular, care s-au consumat efemer. *În timp ce vechile practici modale, fie chiar teoretizate, aveau un caracter difuz, iar tonalismul în caracterul său imperios s-a cristalizat după o lungă activitate componistică, teoria dodecafonismului serial s-a impus de la început prin caracterul său* ***voluntarist*** (s.a.). *Premisele şi concluziile teoretice au fost evidente de la începutul existenței lui artistice, dacă nu cumva şi ceva mai înainte. Iată de ce teoria serială a fost şi mai unificatoare, mai absolutistă decît aceea tonală*[115].

În culturile muzicale primitive, o singură gramatică sau un număr foarte restrâns de gramatici circumscriu întreaga practică muzicală. *Nişte acțiuni individuale se adună într-un obicei, care cu încetul devine „obicei al pământului" şi mai tîrziu pravilă*[116]. Culturile evoluate conferă gramaticilor o corespondentă stilistică, iar la un stadiu foarte avansat de evoluție, gramaticile devin apanajul actului componistic însuşi. ... *în timp ce arta clasică introduce atitudini originale în interiorul unui sistem lingvistic ale cărui reguli fundamentale le respectă în esență, arta contemporană își realizează*

[114] Wilhelm Georg Berger, *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 8
[115] Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 5
[116] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 75

originalitatea propunînd (uneori cu fiecare operă) un nou sistem lingvistic care îşi conţine noile sale legi[117].

Există opinii care legitimează o gramatică muzicală (cu precădere dintre cele intonaţionale) în funcţie de raportarea sa la „anatomia şi fiziologia" sunetului (în primul rând, la spectralitatea acestuia). Dacă lucrurile ar sta aşa, ar însemna că, cea mai „naturală" gramatică ar fi sistemul modurilor acustice[118]. Şi totuşi, gramatica muzicală care a nutrit cea mai fertilă perioadă a culturii muzicale occidental-europene, perioadă ce reuneşte cele trei mari stiluri (baroc, clasicism, romantism), funcţionalismul tonal, este o gramatică intonaţională care se revendică doar în parte normelor acusticii. *Este cunoscută importanţa argumentaţiei teoretice cu privire la natura sunetului pentru formarea conceptului funcţional al armoniei. De fapt, teoria a venit să legitimeze observaţii şi procedee, formate în prealabil în practica muzicală, înlesnind generalizarea ideii de funcţionalitate în domeniul armoniei. În schimb, rezultatele acusticii au pus la grea încercare însăşi teoria armoniei, legitatea ei. Aceasta, deoarece prin natura sunetului, se legitimează sfera tonalului de tip major, în timp ce pentru structuri de tip minor nu se poate găsi (în spectrul sunetului) un temei (acustic) echivalent. Acest lucru a dus la speculaţii teoretice*

---

[117] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 111

[118] *... il este certain qu'aucun système musical – dans notre civilisation occidentale, ou dans les civilisations asiatiques ou africaines, par exemple -, aucun système musical, donc, ne s'est trouvé absolument justifié par des lois naturelles. Les théories arabes ou les théories chinoises sont aussi logiques que les théories pythagoriciennes, elles sont responsables de mondes sonores également valables. Il faut bien reconnaître, d'autre part que chaque fois que l'on a voulu tenter une telle justification, il a fallu un certain nombre d'approximation, et même un tel degré dans l'approximation qu'il peut y avoir au moins doute sur le bien-fondé d'une pareille entreprise. Ne faudrait-il pas plutôt envisager une sorte de loi d'évolution des systèmes ? L'on pourrait définir un système, en général, comme un ensemble de procédés destinés à engendrer une cohérence maximum dans le maniement des phénomènes sonores... ; lorsque sa nécessité a cessé d'être réelle, il devient caduc et tombe en désuétude. Pourrions-nous parodier le mot fameux de Valéry : „nous autres systèmes, nous savons maintenant que nous sommes mortels."*(Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966, p 185) [*...este sigur faptul că nici un sistem muzical – în civilizaţia noastră occidentală, sau în civilizaţiile asiatice sau africane, de exemplu –, nici un sistem muzical, deci, nu este justificat în mod absolut de legile naturale. Teoriile arabe sau teoriile chineze sunt la fel de logice ca şi teoriile pitagoreice, şi sunt responsabile de lumi sonore la fel de valabile. Trebuie să recunoaştem însă, pe de altă parte, că de fiecare dată când s-a dorit încercarea unei astfel de justificări, a fost nevoie de un anumit număr de aproximări, şi chiar de un asemenea grad de aproximare încât temeinicia unei astfel de întreprinderi poate să fie cel puţin îndoielnică. N-ar trebui mai degrabă să ne imaginăm un fel de lege a evoluţiei sistemelor? Un sistem s-ar putea defini, în general, ca un ansamblu de procedee destinate generării unei coerenţe maxime în manevrarea fenomenelor sonore...; când necesitatea sa încetează a fi reală, sistemul devine caduc şi cade în desuetudine. Am putea astfel parodia binecunoscutele cuvinte ale lui Valéry: „Noi, celelalte sisteme, ştim acum că suntem muritoare."*]

intense, exprimate în sistemele armoniei duale create de Hugo Riemann şi A. von Öttingen. Paradoxul este, cu atît mai mare, cu cît în ponderea muzicii universale culte şi mai cu seamă populare, tonalităţile şi multitudinea modurilor de tip minor par a forma majoritatea covîrşitoare. Aici ne apare o anumită discrepanţă între observaţiile acustice şi legităţile de organizare a discursului muzical în complexitatea sa[119].

Se întâlnesc – atât în culturile muzicale arhaice, cât şi în cele evoluate – cazuri în care gramaticile îşi dau mâna, fie în forme de interferență (a se vedea tranziția între modalul renascentist şi tonal-funcționalism), fie în forme de sinteză. Numeroase exemple din această ultimă categorie găsim în perioada disoluției tonale (Debussy, Ravel, Enescu, Bartók[120], Hindemith, Prokofiev, Şostakovici, Britten ş.a.) dar şi după epuizarea resurselor serialismului dodecafonic, prin încercări de „altoire" a sa pe diverse trunchiuri modale – serialismul modal (Vieru, Berger, Niculescu, Glodeanu, Țăranu ş.a.). *Universul multipolar al unei compoziții seriale în care consumatorul, necondiționat de un centru absolut, îşi constituie sistemul de relații făcîndu-l să se înalțe dintr-un* ***continuum*** (s.a.) *sonor în care nu există puncte privilegiate ci toate perspectivele sînt deopotrivă de valabile şi bogate în posibilități, pare foarte apropiat universului spațio-temporal închipuit de Einstein...*[121].

O gramatică muzicală reprezintă o „regulă a jocului". Normele cu care ea operează se aplică strict asupra structurilor muzicale aparținătoare. (Din păcate, nu de puține ori, inadecvarea metodelor şi instrumentelor de analiză gramaticală, conduce la concluzii eronate cu privire la construcția muzicală analizată). *Civilizația auditivă a lumii occidentale, cel puțin pînă la începutul secolului* (XX, n.n.), *era tonală; numai în cadrul unei civilizații tonale anumite*

---

[119] Wilhelm Georg Berger, *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 48-49

[120] *The axis system preserves tonal – and indeed, functional – thinking, but at the same time it also satisfies the distance laws of twelve-tone music. It represents an order which results from the meeting of opposites.* (Ernő Lendvai, *Symmetries of Music – An Introduction to Semantics of Music*, compiled by Miklós Szabó and Miklós Mohay, Kecskemét, Kodály Institute, 1993, p. 16) [*Sistemul axelor păstrează gândirea tonală – şi realmente, funcțională –, dar în acelaşi timp satisface şi legile distanței din muzica dodecafonică. El reprezintă o ordine care rezultă din întâlnirea contrariilor.*]

[121] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 42-43

crize vor fi crize iar anumite soluţii vor însemna soluţii; dacă trecem să examinăm o anumită muzică primitivă sau orientală, concluziile vor fi altele. ... orice civilizaţia muzicală îşi elaborează propria sintaxă (a se citi, „gramatică") *şi în cadrul acesteia are loc o ascultare orientată tocmai conform modelelor de reacţie educate de o tradiţie culturală*[122].

În concluzie, putem afirma că, în ordine, pe lângă nivelurile morfologiei şi formei, nivelul gramatical oferă o extrem de numeroasă şi diversă ipostaziere în timp şi spaţiu, de la forme elementare până la construcţii intens elaborate. Perenitatea unei gramatici nu este variabilă în raport cu simplitatea sau complexitatea sa constructivă, ci cu capacitatea sa de a infuza nivelurile superioare ale structurii muzicale, sintaxa, morfologia şi forma[123].

Sintaxa muzicală *- ... fenomenele sintactice sînt* ***relaţii*** (s.a.) *între obiectele sonore, relaţii care oarecum ignorează (sau pot lua naştere aproape indiferent de)* ***natura*** *acelor obiecte. Scopul unei teorii a sintaxei este studiul sistematic al acestor relaţii: se obţine astfel o* ***sintaxă abstractă****, fundament al gîndirii formative în muzică. Trecerea la multiplele* ***sintaxe reale****, întîlnite în diferite culturi, epoci sau stiluri, se poate face apoi prin formularea unor restricţii depinzînd în principal de natura obiectelor intrate în relaţie. Sintaxele reale sînt astfel cazuri particulare ale sintaxei abstracte*[124].

Am ales definiţia sintaxei formulată de Ştefan Niculescu datorită elocvenţei sale şi, în plus, datorită faptului că după apariţia studiului său (iniţial în revista *Muzica*, nr. 3 din 1973), prea puţini au fost aceia care au cutezat să dezvolte subiectul.

Ne-am permite totuşi o precizare. Când vorbeşte despre „relaţii" între obiectele sonore, Ştefan Niculescu are în vedere relaţiile de tip **spaţial**, relaţii de

---

[122] Ibidem, p. 129

[123] *În domeniul muzicii,* ***modalul şi tonalul*** (s.a.) *sînt noţiuni folosite la tot pasul, dar nu întotdeauna clar definite, ci mai degrabă înţelese de la sine. După unii, ele ar fi aproape anistorice, reprezentînd caracteristici permanente ale muzicii; după alţii, fenomenele care le cuprind sînt strict condiţionate istoric.* (Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 1)

[124] Ştefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale" în *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 279

poziționare (orizontal – vertical) şi nu relațiile **funcționale** între obiectele sonore (acestea din urmă fiind apanajul gramaticii muzicale) ori **strategiile compoziționale** (aparținând nivelurilor morfologiei şi formei)[125].

În studiul său, Ştefan Niculescu identifică cele patru categorii sintactice[126] pe care le şi defineşte:

- monodia – şir de obiecte sonore simple[127]
- omofonia – şir de obiecte sonore complexe (intervale armonice, acorduri, clustere) sau, într-o formulare sugestivă, o „monodie îngroşată" (Ştefan Niculescu);
- polifonia – suprapunere de monodii (omofonii);
- eterofonia – alternare a monodiei cu polifonia.

Considerăm primele două sintaxe, monodia şi omofonia, sintaxe simple – constând în **succesiunea obiectelor sonore** (poziționare orizontală). Spre deosebire, polifonia şi eterofonia sunt sintaxe complexe, bazate pe **reuniunea sintaxelor simple** (poziționare verticală – polifonia; poziționare orizontală - eterofonia). ... *În discursul sonor, obiectele – organizate oricum sau alese la întîmplare – nu pot fi articulate (conştient sau improvizat) decît într-una din*

---

[125] *... obiectele se pot organiza independent de sintaxe şi forme: de pildă, după terminologia lui Xenakis, în structuri „în afară de timp" (modalismul, tonalismul) sau structuri „în timp" (serialismul).* (Ibidem, p. 281)

[126] *În tradițiile culte şi populare, europene şi extraeuropene, s-au cristalizat pînă azi patru categorii sintactice distincte şi ireductibile una la oricare alta: monodia, omofonia, polifonia şi eterofonia.* (Ibidem)

[127] Interesante considerații rezervă monodiei Pascal Bentoiu în eseul său *Gîndirea muzicală*:

... Defineam categoria melodicului drept cea care cuprinde „judecățile" muzicale efectuate (adică relațiile de succesiune stabilite) între elemente ireductibile ce au fiecare înălțimea şi durata lor.

... Conceptul melodic pur cîştigă pentru spațiul muzical şi dimensiunea verticalului, deşi (...) prin intermediul oblicității.

... De la octavă încolo, fiecare sunet este primit drept repetiție (deşi la alt etaj) a unuia dintre sunetele deja auzite pînă acolo, presupunînd că ne-am fi ridicat treptat. Iată deci că spațiul melodic nu este şi nu poate fi rectiliniu şi uniform; el (...) trebuie mai degrabă imaginat ca prezentînd un fel de spirale, ca organizat deci pe etaje la care fenomenele se reproduc sau se pot reproduce.

... Într-un fel, cea mai certă verificare a puterii de gîndire melodică se face cercetînd condițiile în care compozitorul readuce un sunet (...). Depăşirea uzurii elementelor deja auzite nici n-a fost ridicată ca problemă pentru serialismul dodecafonic, nici n-a fost rezolvată de acesta. (...) Gradul de suplețe tehnică şi mijloacele concrete variază foarte mult de la gramatică la gramatică. (Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 63-69)

Tot cu referire la monodie, Adrian Iorgulescu notează:

... Fluiditatea melodiei este aparentă, întrucît muzica este o succesiune de discontinuități. Există o „atomizare" a elementelor sonore (Gaston Bachelard) în înşiruirea lor organizată, continuitatea fiind mai degrabă „metaforică" la stadiul realității sonore. Conexiunea disparităților este efectul exclusiv al activității unificatoare a conştiinței, deci nu o calitate intrinsecă a materiei, deşi prin aplicarea unor procedee specifice se tinde spre a se da iluzia continuității reale a fluxului. (Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, București, Editura muzicală, 1988, p. 54)

categoriile sintactice definite (...) sau într-o combinare mai mult sau mai puțin complexă a lor. (...) Aceasta pentru că, (...), relațiile abstracte ale sintaxelor se reduc la un număr limitat de arhetipuri, deşi încarnarea lor în obiecte este practic infinită.

Astfel, organizările obiectului şi formele pot fi nesfîrşite, dar categoriile sintactice, plasate între obiecte şi forme, sînt limitate[128].

O atenție particulară este acordată de Ştefan Niculescu asocierii sintactice între monodie şi omofonie, asociere din care a rezultat monodia acompaniată – caz particular de sintaxă complexă care, conjugat cu gramatica tonal-funcțională, a produs consecințe importante la nivelul formelor muzicale[129].

Morfologia şi forma – Nivelul morfologic inaugurează stadiul superior în articularea structurii muzicale, macrostructura. La acest nivel, exprimarea muzicală se configurează congruent în structuri elementare consacrate de tip: celulă, motiv, figură, temă etc., asupra cărora se aplică strategii compoziționale, în accepțiunea procedeelor de dezvoltare: repetarea, secvențarea, augmentarea, diminuarea, divizarea, ornamentarea, amplificarea, concentrarea, inversarea, recurența etc. precum şi combinații ale acestora.

O seamă importantă de teoreticieni asimilează nivelul morfologic celui al formei, şi nu pe nedrept. În muzicile elementare, cu precădere orale, cele două niveluri pot ajunge să se identifice, iar în cadrul construcțiilor muzicale de mari dimensiuni, adesea, granițele dintre morfologie şi formă sunt difuze. *C'est que la forme est pour nous le dessin d'un mouvement*, spune undeva Henri Bergson. Prețioase contribuții la definirea formei muzicale şi relațiilor sale cu celelalte niveluri ale structurii au adus, printre alții, Pierre Boulez şi Ştefan Niculescu. Primul notează: *... il y a quelque fois autonomie foncière entre structure globale*

---

[128] Ştefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale" în *Reflecții despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 281

[129] *... asocierea dintre sintaxa monodică şi sintaxa omofonă – „monodia acompaniată" – aplicată sistemului tonal a dus la formele omofone tonale: liedul, scherzoul, sonata etc.* (Ibidem)

et structures partielles: bien que les secondes aient été „prévues" comme subordonnées à la première, elle acquièrent – par leur agencement particulier – une autonomie d'existence, véritable force centrifuge[130]; mai apoi, citându-l pe Louis Rougier: *Une même forme peut s'appliquer à diverses matières, à des ensembles d'objets de nature différente, à seul condition que ces objets respectent entre eux les mêmes relations que celles énoncées entre les symboles non définis de la théorie*[131]. Cu rigoare, Ştefan Niculescu îşi fundamentează definirea formei pe relaţia dintre materialul sonor, gramatică şi sintaxă: *... forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcţie de posibilităţile şi în limitele naturii unor obiecte sonore şi, totodată, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcţie de posibilităţile şi în limitele unei (sau unor) structuri sintactice. (...) O* ***schemă a formei*** (s.a.) *însă, dată sau imaginată (inventată) a priori actului compoziţional propriu-zis, nu devine, în urma acestui act,* ***formă*** *(adică* ***unitate organică****) decît în condiţiile arătate: se cere condiţionarea reciprocă (printr-o acţiune eminamente creatoare) dintre structurile sintactice şi structurile obiectelor alese pentru materializarea schemei în formă. (...)*

De aici o importantă concluzie: o schemă nu poate deveni formă plecînd de la ***orice*** *sintaxe, şi de la* ***orice*** *obiecte sonore. Ar fi, de pildă, absurd să se intenţioneze o formă sonată cu sintaxe exclusiv polifonice sau obiecte ale dodecafoniei seriale; s-ar contrazice fundamentele sonatei care, pe de o parte, aparţin sintaxei omofone (...) şi, pe de altă parte, organizării tonale. O schemă a formei şi cu atît mai mult o formă este rezultatul unei* ***incidenţe*** *dintre o* ***anumită*** *sintaxă şi o* ***anumită*** *organizare a obiectului*[132].

---

[130] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 16, [*există uneori o antinomie absolută între structura globală şi structurile parţiale: chiar dacă cele parţiale au fost „prevăzute" ca subordonate celei globale, ele îşi dobândesc – prin îmbinarea lor particulară – o autonomie a existenţei, veritabilă forţă centrifugă;*]

[131] Ibidem, p. 93 [*O aceeaşi formă se poate aplica unor materiale diverse, unor ansambluri de obiecte de natură diferită, cu singura condiţie ca aceste obiecte să păstreze între ele aceleaşi relaţii ca şi cele enunţate între simbolurile nedefinite ale teoriei.*]

[132] Ştefan Niculescu, „O teorie a sintaxei muzicale" în *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 280

O observație extrem de interesantă, menită să evidențieze ideea conform căreia, dacă expresiile formale pot fi infinite, iar tiparele (schemele formale) destul de numeroase, strategiile formale sunt strict limitate, face Pascal Bentoiu: *Mai utilă decît discutarea schemelor abstracte, notate cu litere mari sau mici, îmi pare încercarea de a detecta tipurile de activitate formativă (...).*

Cred că există într-adevăr numai trei căi de acțiune (în planul formelor! n.n.) ... *şi anume: expunerea, variația şi dezvoltarea. De unde tipurile generale de forme: expoziționale, variaționale şi dezvoltătoare, aflate în raporturi de subordonare progresivă*[133].

În încheierea acestor rânduri consacrate nivelurilor structurii muzicale, ne permitem o remarcă. Există culturi muzicale, epoci, stiluri, în care actul de creație muzicală vizează numai etajele superioare ale structurii: morfologia şi forma, tot aşa cum există cazuri în care întreg edificiul structurii, de la materialul sonor chiar, intră sub incidența demersului componistic. În acest sens, Xenakis spunea: *Le compositeur actuel doit être un pionnier. Il est forcé de tout remettre en question sur le plan de la forme et de la réalisation sonore. Il est entraîné dans la région des lois qui coiffent les structures. Il évolue dans le camp de la* ***méta-composition*** (s.a.)[134].

---

[133] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 173-174

[134] Iannis Xenakis, *Musique, architecture*, Paris, Casterman, 1976, p. 31 [*Compozitorul actual trebuie să fie un pionier. El este silit să pună totul sub semnul întrebării sub planul formei şi al realizării sonore. El este antrenat în zona legilor care controlează structurile. El evoluează pe teritoriul* ***meta-compoziției*** (s.a.)].

VI. DE LA ORDINE CĂTRE PROPORȚIE

Frumosul este plăcerea exercițiului optim
(normalizat, compensator, echilibrat) al psihicului (...),
plăcerea fără cauze şi scopuri aparente.

Ştefan Odobleja

Prin definiție, o lucrare muzicală reprezintă o întreprindere ordonată. Ea se revendică – într-o măsură mai mare sau mai mică, dar necesară – unei ordini apriorice dar aduce cu sine totodată o ordine nouă, care o distinge de orice altă lucrare muzicală. Undeva, Stravinsky mărturiseşte: *Le phénomène de la musique nous est donné à seul fin d'instituer un ordre dans les choses. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose*[135].

Ordinea reprezintă adoptarea unui principiu particular ori general în relaționarea componentelor structurii, în determinarea reciprocă a acestora. *Relațiile formale dintr-o operă de artă şi cele dintre diverse opere de artă* – spune Henri Focillon – *constituie o ordine şi o metaforă pentru întregul univers*[136].

Ordinea este opusul indeterminării, hazardului, haosului, entropiei. Chiar şi în muzicile aleatorii un anumit fel de ordine transcende structura compoziţională. Adoptarea unui principiu unic în ordonarea structurii (în serialismul integral, de pildă) sau recursul la principii distincte de ordonare la nivelul structurii (abordare incomparabil majoritară) rezolvă, fiecare în felul său, chestiunea ordonării. *Il me paraît, en effet, illusoire de vouloir obligatoirement*

---

[135] [*Fenomenul muzicii ne-a fost dat cu singurul scop de a pune ordine în lucruri. Pentru a fi realizat, el necesită aşadar în mod necesar şi unic o construcţie. O dată construcţia înfăptuită, ordinea atinsă, nu mai rămâne nimic de spus. Ar fi zadarnic să căutăm sau să aşteptăm altceva.*]

[136] Citat de Herbert Read în *Originile formei în artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 11-12

rattacher toutes les structures générales d'une œuvre à une même structure d'engendrement globale, dont il serait nécessaire qu'elles découlent assurer cohésion et unité – aussi bien qu'unicité – de l'œuvre. Cette cohésion et cette unicité ne sauraient, à mes yeux, s'obtenir aussi mécaniquement ; je retrouve plutôt, dans le principe de l'allégeance des structures à un pouvoir central, un recours aux "modèles" newtoniens, qui est en contradiction avec les développements de la pensée actuelle. (...) Compte tenue de la complexité réelle de la perception, on ne peut dire que l'organisation unique répondra mieux à ses besoins que des organisations multiples ; cette organisation unique sera, peut-être, une hypothèse plus séduisante pour l'esprit – encore que tous les esprits ne soient pas enclins aux mêmes charmes – mais il serait vain de la justifier autrement[137].

Fiecare limbaj îşi creează ordinea sa proprie. *(Ordinea ritmică este elementul fundamental al oricărei opere, motiv pentru care toate artele primitive s-au manifestat în forme mai ales ritmice.)*[138] Limbajele muzicale nu se dezmint, fie că este vorba de limbaje arhaice (folclorice), de limbaje fundamentate natural („organice", după Wilhelm Berger) sau de limbaje artificiale (care poartă o puternică amprentă personală). *Ferdinand de Saussure spunea că în limbă nu există decît diferențe, cu alte cuvinte, fiecare element al limbii devine relevant prin raporturile pe care el le contractează cu celelalte elemente ale limbii. Gîndirea muzicală intervalică este transferul, în muzică, al acestui principiu al părintelui lingvisticii structurale*[139].

Ordinea acționează asupra fiecăruia dintre nivelurile structurii muzicale, într-o manieră mai pregnantă sau mai discretă, în forme generale cât şi

---

[137] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 114-118 [*Mi se pare, într-adevăr, iluzorie dorința de a atribui în mod obligatoriu toate structurile generale ale unei opere aceleiaşi structuri de generare globală, din care ar fi necesar ca ele să decurgă pentru a asigura coeziunea şi unitatea – la fel de bine ca şi unicitatea – operei. Din punctul meu de vedere, această coeziune şi această unicitate nu ar şti să se genereze într-un mod atât de mecanic; găsesc mai degrabă, în principiul supunerii structurilor față de o putere centrală, un recurs la „modelele" newtoniene, care este în contradicție cu dezvoltările gândirii actuale. (...) Ținând cont de reala complexitate a percepției, nu putem spune că organizarea unică va răspunde nevoilor sale mai bine decât organizările multiple; această organizare unică va fi, poate, o ipoteză mai seducătoare pentru spirit – cu toate că nu toate spiritele cedează aceloraşi farmece – dar ar fi zadarnic de a o justifica altfel.*]

[138] P.A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, p. 127

[139] Solomon Marcus, *Artă şi ştiință*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986, p. 259

particulare. Totodată, ordinea corelează între ele nivelurile structurii. Singurul nivel care se poate abstrage demersului ordonator – iar asta se întâmplă atunci când el este aprioric ordonat – este nivelul materialului sonor („alfabetul"). De la „vocabular" încolo (gramatică, sintaxă, morfologie, formă), prezenţa într-un fel sau altul a ordinii, a ordinii deliberate, se face tot mai puternic resimţită.

A construi o structură nouă înseamnă a introduce o ordine nouă într-o ordine preexistentă, recompunând termeni şi raporturi între aceştia. În acest sens, formula dinamicii actului de creaţie ar putea fi:

normă → combaterea normei → o nouă normă

Considerînd muzica un sistem de atracţii tonale, în care deci existenţa unui eveniment muzical impune o anumită probabilitate realizării altuia, atunci cînd un eveniment muzical trece neobservat pentru că survine tuturor aşteptărilor fireşti ale urechii, incertitudinea şi emoţia care decurg din ea (...) scad.

... Compozitorul este constrîns să introducă în mod deliberat incertitudini la fiecare pas pentru a îmbogăţi cu semnificaţie (citeşte: informaţie) discursul muzical[140].

Unul dintre principiile generatoare de ordine este principiul cauzalităţii. Funcţionalitatea – intonaţională, ritmică – relaţionarea structurilor, articularea reliefului muzical de la nivel micro până la nivel macro prin strategiile trasformaţionale consacrate (procedeele de dezvoltare), altfel spus, totul - de la nivel gramatical, la sintaxă, morfologie sau formă – ascultă de principiul cauzalităţii. Sub semnul acestui determinism funcţional s-a consumat cea mai mare parte a producţiei muzicale în toate culturile, epocile şi stilurile. *Muzica (clasică) oferă o reprezentare a lumii şi a raporturilor acesteia cu omul, în mod sensibil abstractă şi, sub anumite aspecte, concretă în mod general. Întemeiată în esenţă pe o estetică a repetiţiei, a identificării prompte a tot ceea ce este actual în ceea ce este diferit, a imobilului în trecător, ea se leagă deasemeni, în*

[140] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 130-131

fiecare din manifestările ei, pînă şi în cea mai puţin importantă, de vechile mituri ale Veşnicei Reîntoarceri, de o concepţie ciclică, periodică a timpului, ca o continuă repliere a devenirii asupra ei înseşi. În această muzică, orice dinamism temporal este întotdeauna recompus, întotdeauna reabsorbit într-un element de bază perfect static, toate evenimentele sînt ierarhizate în mod inexorabil, subordonate integral, în substanţă, unei origini unice, unui scop unic, unui unic centru absolut (...). Ascultarea muzicală (de tip clasic) reflectă supunerea totală, subordonarea necondiţionată a ascultătorului la o ordine autoritară şi absolută – notează Henri Pousseur, în articolul *La nuova sensibilità musicale*, publicat în mai 1958, în revista *Incontri musicali* [141].

În cartea sa *The Sense of Music*, publicată în 1959, muzicologul austriac Viktor Zuckerkandl notează: *Ordinea în care fiecare punct îşi dezvăluie poziţia în cadrul ansamblului trebuie numită ordine dinamică. Calităţile dinamice ale tensiunilor pot fi înţelese doar ca manifestări ale unor forţe ordonate. Notele din sistemul nostru tonal sînt fenomene ce se petrec într-un cîmp de forţe, iar sunetul corespunzător fiecărui ton exprimă precis constelaţia de forţe existentă în acel punct al cîmpului unde se află tonul. Sunetele muzicale sînt purtătoare de forţe active. **A asculta muzică înseamnă a asculta efectul unor forţe*** (s.n.)[142].

Refuzul deliberat al cauzalităţii a însemnat de fapt substituirea determinismului funcţional printr-un determinism formal. ... *Dacă fenomenul este dezorganizat sau ininteligibil, succesiunea se degradează, devenind o simplă înşiruire. Ea îşi pierde principala caracteristică* (funcţionalitatea, n.n.), *şi chiar şi înşiruirea dăinuie doar atîta timp cît elementele ei sînt forţate să treacă prin strunga prezenţei mediate. Acţiunea devine caleidoscopică; se produc mereu schimbări, dar fără o desfăşurare, şi nu mai avem motive să ne amintim fazele trecute (...) decît doar poate spre a le admira varietatea. Nici o legătură temporală nu uneşte aceste faze trecătoare, deoarece **timpul în sine***

[141] Citat de Umberto Eco în *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969
[142] Citat de Rudolf Arnheim în *Arta şi percepţia vizuală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, p. 420-421

poate crea succesiune, nu şi ordine (s.n.). *Iar* ***orice trăire temporală presupune o anumită ordine***[143].

Prin faptul că pune în cumpănă însăşi condiţia funciară a muzicii, funcţionalitatea, şansele unui asemenea demers radical (refuzul deliberat al cauzalităţii) de a subzista, s-au dovedit de fiecare dată firave. De aceea, în pofida chiar şi a unor avântate declaraţii program, curentele care l-au promovat au cunoscut o traiectorie meteorică. *Faptul că o structură muzicală nu mai determină în mod necesar structura următoare – faptul însuşi că, aşa cum se întîmplă în muzica serială, independent de încercările de mişcare fizică ale operei, nu mai există un centru tonal care să permită justificarea mişcărilor succesive ale discursului prin premisele stabilite – trebuie considerat în planul general al unei crize a principiului de cauzalitate,* şi mai departe: *... Să fie oare întîmplător faptul că astfel de poetici sînt contemporane cu principiul fizic al complementarităţii?*[144](a se vedea Werner Heisenberg – *Das Naturbild der heutigen Physik* – publicată în 1955).

Acţiunea de ordonare a unui material implică, în toate cazurile, două componente: una cantitativă, alta calitativă. *Les arts ont eu, à travers les siècles, des conversions parallèles, aux deux créations essentielles de la pensée humaine: le principe hiérarchique* (calitativ, n.n.) *et celui des nombres* (cantitativ)[145]. În vreme ce componenta cantitativă, formalizabilă matematic, prezintă o relativă constanţă în timp şi spaţiu[146], componenta calitativă cunoaşte o pronunţată variabilitate.

---

[143] Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, p. 368-369

[144] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 37

[145] Iannis Xenakis, *Musique, architecture*, Paris, Casterman, 1976, p. 75 [*Artele au avut, de-a lungul secolelor, transformări paralele celor două creaţii esenţiale ale gândirii umane: principiul ierarhic* (calitativ, n.n.) *şi cel al numerelor* (cantitativ).]

[146] *Una dintre disciplinele cu cele mai vechi tradiţii în ceea ce priveşte degajarea unor aspecte matematice, este fără îndoială muzica. Parametrii sonori sînt de natură cantitativă, deci numerică. Acest aparent avantaj s-a dovedit însă a fi o piedică în efortul de a descifra, în aritmetica muzicală, aspectele calitative şi structurale organic în procesul de creaţie muzicală. Aşa s-a întîmplat şi cu alte discipline, ştiinţifice sau artistice, care, în faza dezvoltării vertiginoase a matematicii calitative şi structurale, se aflau sub dominaţia unei viziuni matematice numerice.*(Solomon Marcus, *Gîndirea intervalică*, postfaţă la *Cartea modurilor* de Anatol Vieru, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 222 sau, idem *Artă şi ştiinţă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986, p. 258)

Dacă ar fi să observăm fie şi numai formele de ordonare a binomului consonanţă-disonanţă (definit strict acustic şi nu în variile sale accepţiuni fenomenologice) şi numai în cultura muzicală occidental-europeană, ar fi suficient pentru a surprinde impresionanta lor variabilitate în raport de epocă, stil, şcoală, autor. De aceea, şi ţinând seama de ţinta demersului nostru, vom consacra în continuare observaţiile componentei cantitative a ordonării, componentă a cărei consecinţă principală o reprezintă proporţiile.

Într-una din fundamentalele sale scrieri (*Die Welt als Wille und Vorstellung,* 1818/1819, vol 2 – 1844), Schopenhauer notează: ... *trebuie să-i atribuim muzicii o semnificaţie cu mult mai serioasă şi mai profundă, conectată cu natura cea mai adâncă a lumii şi a sinelui nostru, şi care are legătură cu proporţiile aritmetice, la care poate fi redusă, nu ca lucru semnificat, ci doar ca semn. (...) Muzica... este legată într-adevăr de universalitatea conceptelor, la fel de mult cum sunt ele legate de lucrurile particulare. Cu toate acestea, universalitatea sa nu este deloc acea universalitate goală a abstracţiunii, ci una cu totul diferită, şi este legată de un profund şi distinct caracter definit. În această privinţă, ea se aseamănă cu figurile geometrice şi cu numerele, care reprezintă formele universale ale tuturor obiectelor posibile ale experienţei...*[147].

În cartea sa dedicată proporţiilor, H.R. Radian propune un succint excurs istoric: *Nu încape îndoială că observaţiile şi constatările omului primitiv cu privire la armonia universală, dacă n-au constituit explicaţia unică a genezei miturilor, au contribuit în largă măsură la apariţia lor. În unele religii, sistemul de proporţii aflat la baza întregului univers este atribuit unei voinţe divine, unei cauzalităţi transcendente. Toate tradiţiile şi cărţile sacre prebiblice sînt pline de pilde şi referiri numerice şi geometrice. Iar Biblia – atît Vechiul, cît şi Noul*

147
... we must attribute to music a far more serious and deep significance, connected with the inmost nature of the world and our own self, and in reference to which the arithmetical proportions, to which it may be reduced, are related, not as the thing signified but merely as the sign. (...) Music... is related indeed to the universality of concepts, much as they are related to particular things. Its universality, however, is by no means that empty universality of abstraction, but quite of a different kind, and is united with thorough and distinct definiteness. In this respect it resembles geometrical figures and numbers, which are the universal forms of all possible objects of experience... (Arthur Shopenhauer, *The World as Will and Idea*, translated by R.B. Haldane and J. Kamp, Garden City, N.Y. [Dolphin] Doubleday and Co., 1961, p. 267, 273)

Testament – nu rămîne mai prejos în această privință (cf. Facerea, VI, 15; Ieşirea, XXV, 10, 23; XXVII, 1, 18; Regi, VI, 2, 23-27; Apocalipsa, XI, 1; etc).

Cînd evanghelistul Luca îşi începe discursul cu afirmația (...) „la început a fost Cuvîntul", el nu face decît să-l parafrazeze pe Pitagora, care spusese, cu peste cinci veacuri mai înainte, că „'Ενάρχή ό Αριθμος" („La început a fost Numărul")... Şi poate că maxima evanghelistului Luca nici nu este o parafrază. Se ştie că, în scrierea ebraică, numerele se redau prin litere, fiecare literă a alfabetului ebraic avînd o anumită valoare numerică, aşa încît orice cuvînt are şi el – prin însumarea valorilor literelor componente – o valoare numerică. Prin urmare, cînd evanghelistul Luca spune că „la început a fost Cuvîntul", el nu parafrazează maxima lui Pitagora, ci o repetă. (...)

Cu aproximativ un secol după Pitagora, Platon a statuat, dimpotrivă, primatul formelor asupra numerelor: „'O Θεός άεί γεωμετρεί" („Zeul în veci geometrizează"). (...) Atunci cînd se ocupă de proporții, Platon nu recurge, în argumentație, la termenul „numere", ci la termenul „lucruri": „Este cu neputință ca două lucruri să fie puse în legătură unul cu altul aşa ca să alcătuiască laolaltă, numai ele, ceva frumos, fără un al treilea... Astfel se realizează, în chip firesc, proporția cea mai frumoasă". („Timeu", 31, b-c)[148].

Mai târziu (secolul al XVII-lea), Descartes, creatorul geometriei analitice, a arătat că *lumea numerelor şi lumea formelor nu sînt două lumi distincte, ci două fațete, două întruchipări ale aceluiaşi univers, guvernat de aceleaşi legi ale proporțiilor.*

În secolul al XX-lea, spațiul cartesian imobil a făcut un pas înainte datorită lui Albert Einstein (1879-1955); prin introducerea unei a patra variabile – „timpul" – s-a putut pune în ecuație şi spațiul cu corpuri în mişcare iar datorită faptului că a patra variabilă se comportă în calcul asemenea celorlalte trei, spațiul cu corpuri în mişcare a fost numit metaforic „spațiul cu patru dimensiuni"[149].

---

[148] H.R. Radian, *Cartea proporțiilor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p. 8-10
[149] Ibidem, p. 10-11

Ordonarea proporţională reprezintă, aşa cum apreciam mai sus, o ordonare cantitativă, iar implicaţiile sale la nivelul structurii sunt cu precădere formale. Deşi operaţiunea este de regulă atribuită raţionalului, uneori ea decurge şi din intuiţie, dintr-un anume „bun simţ" care nu este străin de practica curentă în mânuirea unui material. Nu întâmplător, sintagma „simţ al proporţiilor" este frecvent vehiculată. *În „Poetica" lui Aristotel şi mai departe prin Longinus şi Augustin, pînă în Scolastica medievală, la filosofii Renaşterii italiene şi la cei ai Iluminismului, frumuseţea este concepută ca perfecţiune în proporţia lucrurilor; ceea ce nu este frumos e ceea ce este fără perfecţiune în formă, sau deformat...*[150]

O clasare a proporţiilor evidenţiază trei categorii, în funcţie de numărul de elemente (membri):

- **proporţia discontinuă** (patru membri):

$$\frac{a}{b}=\frac{c}{d}$$

- **proporţia continuă** (trei membri):

$$\frac{a}{b}=\frac{b}{c}$$

- **proporţia continuă absolută** (doi membri) - (caz particular, „Secţiunea de Aur"):

$$\frac{a+b}{a}=\frac{a}{b}$$

Sub aspectul relaţionării cantitative a elementelor distingem trei tipuri de proporţii. Ele generează trei tipuri corespunzătoare de progresii:

- **aritmetică**:

$$\frac{c-b}{b-a}=\frac{c}{c} \quad \text{(ex: 1, 2, 3, ...)}$$

(progresia aritmetică: fiecare termen rezultă din adunarea la termenul precedent a unei cantităţi constante [raţie aritmetică]).

[150] Herbert Read, *Originile formei în artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 41

- **geometrică**:

$$\frac{c-b}{b-a}=\frac{c}{b}$$ (ex: 1, 2, 4, ...)

(progresia geometrică: fiecare termen rezultă din înmulțirea termenului precedent cu un factor constant [rație geometrică]).

- **armonică**:

$$\frac{c-b}{b-a}=\frac{c}{a}$$ (ex: 2, 3, 6, ...)

(progresia armonică: fiecare termen rezultă din înmulțirea celor doi termeni precedenți).

O semnificativă parte a muzicii (cea care se susține prin grafia lineară) va sta cu siguranță şi în continuare sub semnul condiției duplicitare care o plasează între proporționalitatea geometrică a spațialității acustice şi proporționalitatea aritmetică a spațialității vizuale. Principial înclinăm către o clasare a proporțiilor în funcție de semnificația acestora. În acest sens, distingem proporțiile deschise de proporțiile închise. Primele au un caracter dinamic, generează procesualitate. Celelalte sunt statice, generează structuri cristaline, perfect echilibrate, finite (simetria de reflexie reprezintă, in extremis, un asemenea caz). *S-a zis de mult că frumusețea consistă în proporția de forme. Nimănui nu i-a venit în minte că consistă în proporția de mişcări şi cu toate acestea, asta e adevărata frumusețe. Frumuseți moarte sînt cele în proporții de forme, frumuseți vii, cele în proporții de mişcări*[151].

Tendința formalizării matematice a structurii muzicale reprezintă – atât pentru făptuitor (compozitor), cât şi pentru analist (muzicolog) – o consecință a practicii în mânuirea proporțiilor. Ea s-a manifestat, într-o măsură variabilă, la toate nivelurile structurii muzicale, de la cel al materialului sonor, până la cel al formei. A supune însă necondiționat structura muzicală unora şi aceloraşi principii de proporționare, în toate cazurile şi la toate nivelurile, ni se pare a fi o atitudine excesivă. De aceea, înclinăm către o interpretare „metaforică" a

[151] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981, p. 375

afirmaţiilor lui Pius Servien: *Pentru mine, numărul este ceea ce contează: o formulă incantatorie, aeriană, independentă de mijloacele concrete folosite pentru a o realiza*[152] şi, mai departe: *O metodă pentru a aborda în mod ştiinţific studiul fenomenelor estetice este examinarea atentă şi minuţioasă a urzelii lor numerice, ritmurile, element universal al artei. (...)*

... Pretutindeni unde există ritm, există structuri care se traduc în numere întregi la care se descoperă o lege simplă. Acolo unde există lirism, există şi astfel de numere[153].

Suntem tentaţi, mai curând, să dăm crezare cuvintelor lui Erwin Panofsky: *Studiile asupra problemei proporţiilor sînt, în general, primite cu scepticism, sau în cel mai bun caz cu un interes scăzut. Nici una din atitudini nu este însă surprinzătoare. Neîncrederea se bazează pe faptul că investigarea proporţiilor cade prea adesea pradă ispitei de a descifra în obiecte exact ceea ce s-a investit în ele; indiferenţa se explică prin punctul de vedere modern, subiectiv, potrivit căruia o operă artistică este ceva total iraţional. (...) ... ar fi greşit să se presupună că teoriile proporţiilor în sine rămîn în mod constant aceleaşi. (...)*

... Istoria teoriei proporţiilor este reflectarea istoriei stilului;...[154].

---

[152] Pius Servien, *Estetica*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 128
[153] Ibidem, p. 233
[154] Erwin Panofsky, *Artă şi semnificaţie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980, p. 91-92

VII. SIMETRIA ŞI IMPLICAREA ACESTEIA ÎN CONFIGURAREA NIVELURILOR STRUCTURII MUZICALE

Din punct de vedere morfologic,
muzica ce se ascultă este ca o operă arhitecturală care se contemplă,
o succesiune de formaţiuni simetrice.

Hugo Riemann

Simetria (*συν μετρον*, „syn metron", cu măsură[155]) reprezintă, alături de omotetie (relaţia geometrică de asemănare), un caz particular de proporţionare. Până în Renaştere, simetria era considerată suma procedeelor utilizate în proporţionare. Aceasta din urmă se realiza prin raportarea părţilor întregului, măsurate cu o unitate comună (modul). În lucrarea sa *De architectura libri decem*, Marcus Vitruvius Pollio notează: ... *symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus et partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus* (simetria este concordanţa corespunzătoare raporturilor operei întregi, a părţilor ei între ele cu figura întreagă) ... *Ea [symmetria] autem paritur a proportione, quae graece* αναλογία *dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opera totoque commodulation, ex qua ratio efficitur symmetriarum.* (Aceasta [simetria] se naşte însă din proporţie, care pe greceşte se numeşte *analoghia*. Proporţia apare atunci cînd mădularele unei opere întregi şi opera în întregul ei sînt măsurate cu un element al operei [modul] ca unitate comună, din care rezultă sistemul simetriilor)[156].

Ulterior, accepţiunea termenului s-a restrâns la un set de operaţii geometrice prin care un element sau un ansamblu de elemente sunt recunoscute ca identice în raport cu un termen de referinţă care poate fi: un plan, o dreaptă, o direcţie sau un punct, numite: plan de simetrie, axă de simetrie, vector de simetrie şi respectiv centru de simetrie. Începând cu secolul al XIX-lea,

---

[155] (a se vedea şi *Grand Larousse Encyclopédique*, 1964, vol. 10, p. 104)
[156] Citat de H.R. Radian în *Cartea proporţiilor*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p. 57-58

cercetători din diverse domenii au adus prețioase contribuții la studiul simetriei. În cartea sa dedicată subiectului, Tiberiu Roman evocă pe câțiva dintre aceştia: *Un studiu sistematic al simetriei a început odată cu cercetările moderne asupra cristalelor (R.J. Haüy, 1815, J. Kessel, 1830), asupra poliedrelor de formă simetrică (A. Bravais, 1849)...*

Dezvoltarea modernă a teoriei simetriei a primit însă un serios sprijin din partea algebrei, prin teoria grupurilor, datorită lucrărilor lui C. Jordan (1868-1869), H. Hilton (1903), L. Bieberbach (1911), A. Speiser (1927), prin calculul matricial în lucrările lui F. Seitz (1934-1935), F. Fumi (din 1947), prin folosirea congruențelor în lucrarea lui J. Burckhard (1948). Unele utilizări interesante şi unele dezvoltări au fost date noțiunii de simetrie de către chimişti (L. Pasteur 1861, R.C. Evans 1948, Hollemann 1951, L. Pauling 1952, F. Hein 1954), biologi (E. Haekel 1894, W. Ludwig 1932), fizicieni (P. Curie 1884, 1894, H. Bonasse 1931, J. Nicolle 1950, S. Bhagavantam din 1949), esteticieni (O. Jones 1868, Matila Ghyka 1927-1938, D'Arcy Thompson 1948) ş.a[157].

Cele trei operații ale simetriei sunt:

reflexia – simetria față de un plan sau față de o axă;

translația – simetria față de un vector;

rotația – simetria față de un centru.

Formele de manifestare a celor trei operații sunt de o uriaşă diversitate şi populează toate domeniile cunoaşterii şi creației. Diferențele de identitate pe care le primesc tipurile de simetrie în diverse domenii decurg în primă instanță din particularitățile structurilor spațiale în interiorul cărora ele ființează. *Înainte de a studia formele geometrice din spațiu sub aspectul simetriei lor, trebuie să examinăm structura spațiului însuşi, sub acelaşi aspect. Spațiul gol are o simetrie de grad foarte înalt: orice punct este identic cu oricare altul şi în nici un punct nu există vreo deosebire intrinsecă între diversele direcții*[158].

---

[157] Tiberiu Roman, *Simetria*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1963, p. 3-4
[158] Hermann Weyl, *Simetria*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1966, p. 140

Atunci când timpul intervine ca determinantă spaţială, acest lucru condiţionează decisiv formele de manifestare a simetriei. *Dacă ne referim la timp, şi nu la spaţiu, atunci simetria se traduce prin repetiţie la intervale egale...*[159]. Ritmul devine aşadar expresia manifestării temporale a simetriei. *În mecanismul ritmic, echilibrul este mai întîi un echilibru de simetrie care caută ca cele două elemente să fie identice, astfel ca repetiţia lor să dea o serie ritmică ...*[160].

Deslușirea implicării simetriei în articularea structurii muzicale a însemnat dintotdeauna o provocare atât pentru teoretician (cercetător) cât şi pentru practician (creator). Primul, năzuind să descopere acea aritmetică tainică care guvernează structura, cel de-al doilea ţintind către perfecţiunea cristalină a acesteia. Nu de puţine ori, tentativele unora sau altora au împărtăşit soarta mirajului pietrei filosofale, tot aşa cum, de multe ori, demersurile au fost cât se poate de productive. Fie că a fost vorba de invenţie ori de descoperire, cu rigoare sau spontan, căutările şi găsirile au fost în egală măsură incitante pentru spirit. În urma lor s-a adeverit că sunt rarisime cazurile în care simetria guvernează exhaustiv şi de o manieră absolută structura muzicală la toate nivelurile sale (poate doar câteva dintre producţiile serialismului integral să se ofere ca exemple pentru această situaţie limită); în covârşitoarea lor majoritate, simetria îşi face resimţită prezenţa – uneori explicită, alteori implicită – doar la anumite niveluri ale construcţiei muzicale şi în varii forme de manifestare.

La rândul lor, aptitudinile în perceperea conştientă a simetriilor sonore sunt extrem de variabile. Ele diferă în fucţie de tipul simetriei şi nivelul structurii la care aceasta acţionează, de capacitatea subiectului de a formula reprezentări spaţiale ale construcţiei muzicale. Cele mai accesibile forme de percepere a simetriei sonore par a fi cele care se produc la nivel ritmic prin structurile pulsatorii (monocrone, dar şi multicrone) şi reprezintă aplicaţii ale simetriei de translaţie. ... *Reflectarea, inversiunea în timp, joacă un rol mult mai*

---

[159] Florica T. Câmpan, *Povestiri cu proporţii şi simetrii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985, p. 180
[160] P.A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982

puțin important în muzică decît ritmul. O melodie își schimbă caracterul într-o măsură considerabilă, dacă este cîntată de la sfîrșit spre început, și eu, care sînt un foarte slab muzician, consider că este greu să recunosc o reflectare cînd este folosită în arhitectura unei fugi; este sigur că ea nu are un efect atît de spontan ca ritmul[161].

Fundamentarea structurilor simetrice complexe prezente în construcțiile muzicale elaborate, a fost înlesnită de grafia lineară. Aceasta din urmă a deschis câmp larg de acțiune atât speculațiilor teoretice cât și aplicațiilor practice (multe dintre ele având de asemenea un caracter speculativ) asupra tuturor tipurilor și formelor simetriei.

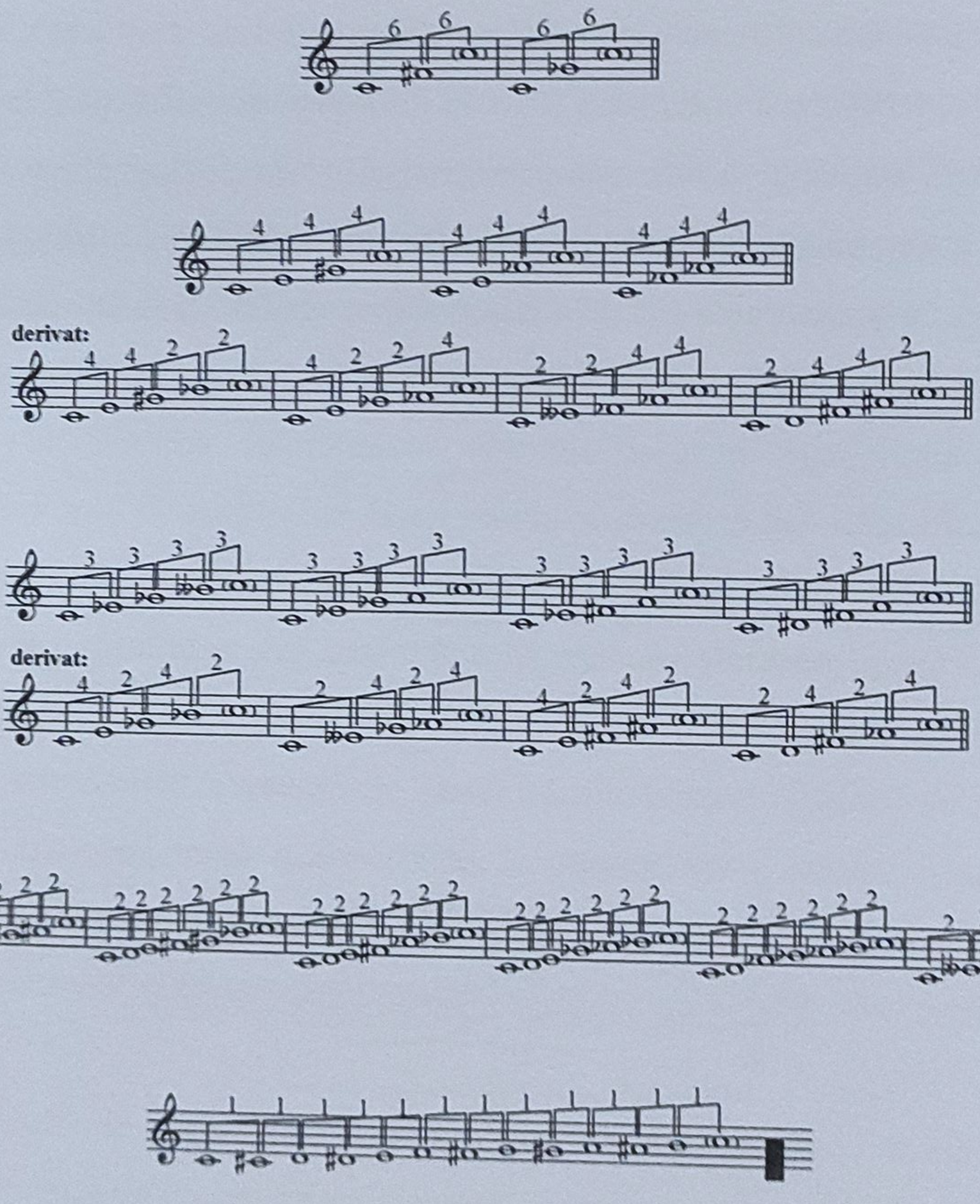
Primele manifestări consacrate ale simetriei la nivelul **materialului sonor** s-au produs în plan ritmic prin structurile pulsatorii izocrone (echivalent ritmic al ceea ce va fi, mai târziu, temperanța egală) și aparțin *simetriei de translație*. Grupurile de durate egale (raportabile 1/1) pot fi izolate sau pot acoperi întreaga desfășurare a muzicii (continuum izocron). În plan intonațional, manifestări ale simetriei au devenit operante odată cu instituirea temperanței egale, ca modalitate de structurare scalară a continuum-ului de frecvențe. Axa intervalică enarmonică, cvartă mărită-cvintă micșorată, a tranșat octava în două segmente simetrice de câte șase semitonuri și a generat o fundamentală operație intervalică de natură atât cantitativă cât și calitativă, derivată a *simetriei de reflexie*: complementareitatea. În absența complementarității intervalice, dar și enarmoniei (devenită posibilă și aceasta, tot grație temperanței egale), întregul mecanism al mișcării intonaționale, propriu culturii muzicale occidentale – începând cu barocul și până astăzi – ar fi fost de neimaginat. Un caz particular al simetriei afectează materialul sonor atunci când acesta se află în stadiul superior de aglutinare, care este acordul. Stările, distribuțiile și pozițiile melodice ale

[161] Hermann Weyl, *Simetria*, București, Editura Științifică, 1966, p. 61

acestuia din urmă devin – fiecare în parte, prin motorul permutațional pe care îl angajează – expresii ale *simetriei de rotație.*

O expresie de sinteză asupra *simetriei (reflexie-translație-rotație)* oferă structurile armonice intervalic echidistante: cvarta mărită – cvinta micşorată, trisonul mărit (şi derivatele simetrice ale sale), tetrasonul micşorat cu septimă micşorată (şi derivatele simetrice ale sale), acordul hexatonal şi acordul de douăsprezece sunete (cluster-ul integral cromatic):

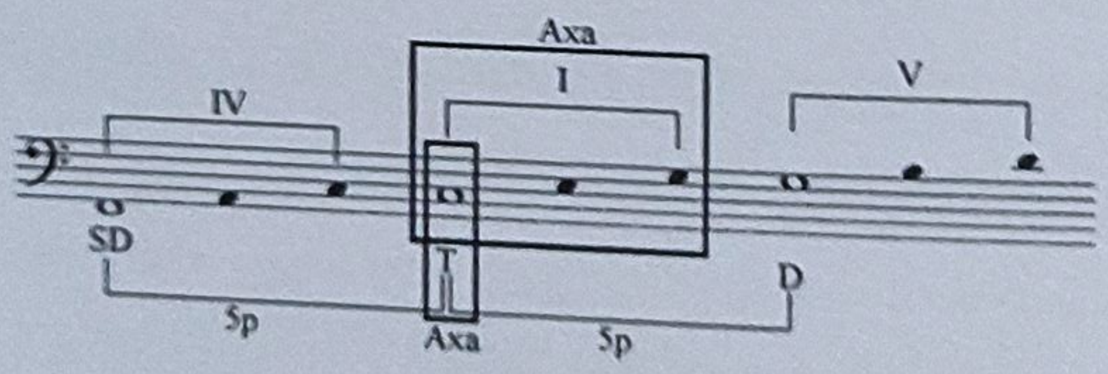
Ex. 1



Primele trei grupe, fac posibilă, prin asociere cu operația de enarmonizare, o polisemie tonal – funcțională intens practicată mai cu seamă în romantism, în procesul modulatoriu.

La nivel **gramatical**, implicațiile simetriei sunt mai numeroase și deopotrivă mai complexe. Dintre cele patru sisteme (gramatici) ritmice de referință, trei - divizionarul (monocron-generativ), giusto-silabicul și aksak-ul (bicrone – în raport 2/1 și respectiv 3/2) - oferă potențiale condiții afirmării simetriilor de translație și reflexie prin caracterul lor pulsatoriu (valorile de durată se revendică unei unități de bază). Singur parlando-rubato-ul, ca sistem ritmic multicron, prin caracterul său pronunțat improvizatoric, se refuză aplicațiilor simetriei stricto sensu. Gramaticile intonaționale pun și mai interesante probleme cu privire la implicarea simetriei, cu mențiunea că acestea (gramaticile) trebuiesc considerate strict în domeniul de referință al temperanței egale. Funcționalismul tonal, cea mai perenă și în același timp universală gramatică intonațională, angajează toate tipurile de simetrie (reflexie, translație, rotație), atât în structurarea cât și în funcționarea sa. Triada funcțională SD-T-D se plasează în perfectă simetrie bilaterală față de o axă (T). Prin consecință, trisonul tonicii este integrat simetric materialului armonic al funcțiilor principale. În acest fel, calitatea de centru tonal, altfel spus, de punct de maximă stabilitate tonală, revine tonicii (T) – și aceasta nu datorită vreunui capriciu sau vreunei convenții oarecare ci, datorită amplasării sale echilibrate, simetrice, în centrul triadei tonale:

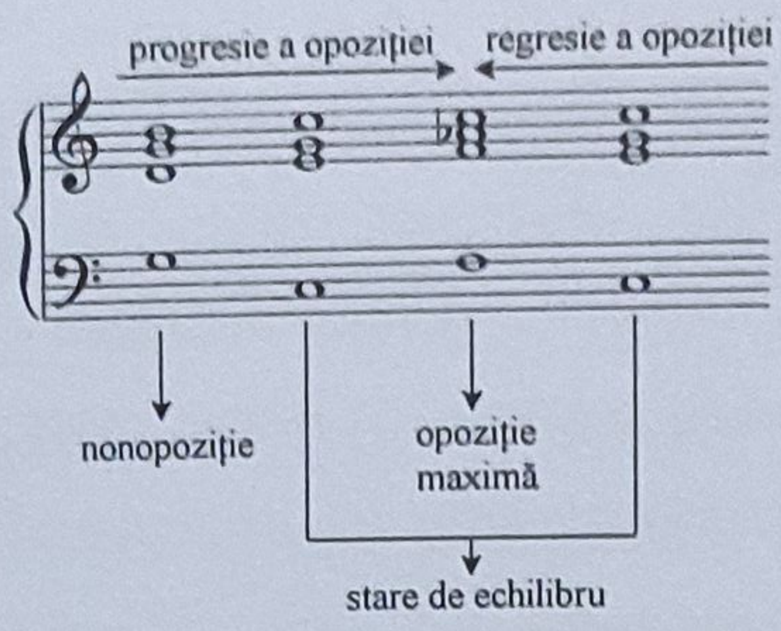
Ex. 2



O interesantă interpretare proprie oferă acestei simetrii Alexandru Bogza în fundamentala sa carte *Realismul critic*[162]:

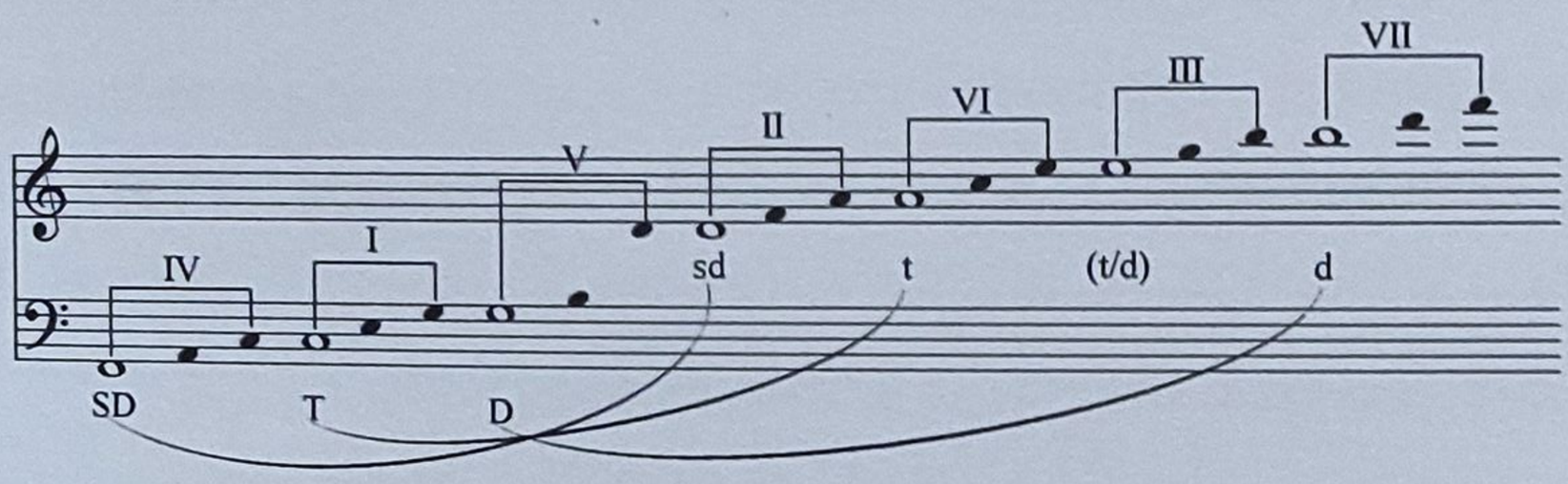
[162] Alexandru Bogza, *Realismul critic*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982, p. 292

Ex. 3



Succesiunea categoriilor funcționale în zona secundară a tonalității respectă întocmai structura zonei principale; avem de a face în acest caz cu expresia aproape pură a *simetriei de translație* (spunem „aproape" pură datorită numărului superior de funcțiuni secundare – patru, față de cele principale – trei; inconsistența funcțională a treptei a III-a face ca funcțiunea de dominantă secundară să fie asumată de către treapta a VII-a).

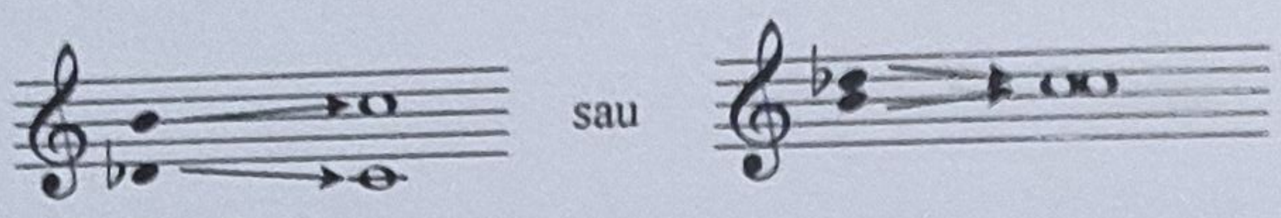
Ex. 4



O interesantă expresie a simetriei structurale (*reflexie*) poate fi considerat dualismul tonal major-minor, în argumentarea căruia, o seamă de teoreticieni (printre care Riemann şi Hindemith) nu au ezitat să ia în considerare rezonanța naturală inferioară (evident speculativă), ca replică simetrică a celei superioare.

Dincolo de aspectele structurale ale sistemului tonal, numeroase şi diverse sunt cazurile de implicare a simetriei în sens funcțional (dinamic), atât intra cât şi intertonal. Ne vom limita la două. Primul are în vedere rezolvarea prin dublă sensibilizare (ca de altfel rezolvarea tonală a oricărui interval cromatic) – aplicație a *simetriei de reflexie*:

Ex. 5



Cel de-al doilea ar putea fi considerat procesul modulatoriu însuşi, ca aplicaţie a *simetriei de translaţie* între doi sau mai mulţi centri tonali.

Odată cu disoluţia tonalităţii, compozitorii s-au găsit în situaţia de a aborda noi soluţii sub aspect gramatical. Unele dintre acestea au condus la simbioze ale tonalului cu sistemele modale tradiţionale (pentatonic, diatonic, acustic, cromatic). Altele au clamat abandonul funcţionalităţii de orice fel şi au dispus instaurarea „democraţiei" dodecafonice. Au existat însă şi orientări – numeroase şi fertile – în compunerea unor gramatici funcţionale noi („neotonale", „neomodale" etc.). Fie că au fost temeinic fundamentate teoretic, fie că s-au validat în practica componistică nemijlocită, aceste noi gramatici care colorează peisajul componisticii secolului XX prezintă în marea lor majoritate un atribut formal oarecum comun: recursul – într-o manieră sau alta, în forme explicite sau implicite – la structuri matematice ori geometrice (numere, operaţii cu numere, proporţii, simetrii), în articularea structurii lor[163].

În magistrala sa lucrare dedicată modurilor, Anatol Vieru notează: *Unul din aspectele cele mai pregnante ale structurilor modale este simetria*[164].

O sinteză a câtorva dintre enunţurile formulate în lucrarea amintită ilustrează transcendenţa simetriei asupra majorităţii operaţiunilor cu moduri:

---

[163] În vreme ce Hindemith îşi fundamentează teoretic sistemul neotonal pe baze acustice, speculând existenţa unei rezonanţe naturale inferioare (simetrică celei superioare), serialiştii şi postserialiştii ridică simetria la rang de concept formal. Pe de altă parte, Bartók promovează un neomodalism de sinteză, în care Lendvai identifică prezenţa şirului Fibanocci, dar şi simetrii axiale. Messiaen clasează structurile modale cu transpoziţie limitată şi enunţă principiul structurilor ritmice nonretrogradabile, amândouă reprezentând expresii ale simetriilor de *translaţie* şi *reflexie*. Xenakis evidenţiază distincţia între structurile „în afară de timp" şi structurile "în timp" – acestea din urmă rezultând din asocierea gramatică-morfologie. Tot el, activează instrumentarul stochastic în configurarea câmpurilor sonore al căror relief lasă să se întrevadă aplicaţii ale tuturor celor trei operaţii de simetrie. Muzica românească de după 1950 a realizat atât sinteze meritorii între serial şi modal (Vieru, Niculescu, Glodeanu, Ţăranu) cât şi construcţii gramaticale neomodale decurgând din şirul numerelor prime (Vieru) ori şirul Fibonacci (Berger, Stroe). Au existat deasemenea preocupări în aplicarea structurilor proporţionale pe structuri scalare microintervalice (Vieru, Stroe).

[164] Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. VIII

Vom numi ***inversa unei structuri modale*** (s.a.), *structura modală rezultată din lectura de la dreapta la stînga, a primei structuri. (...)*

Rezultă imediat că, ***structurile complementare*** *a două SM* (structuri modale, n.n.) *inverse sînt la rîndul lor inverse. (...)*

Palindromul (simetria în oglindă). O structură modală care este în acelaşi timp propria sa inversă se numeşte palindrom. (...)

Permutarea circulară pune adesea în evidenţă structura de palindrom. (...)

Se numeşte ***diferenţă simetrică*** *a două moduri, un mod ce conţine toate elementele celor două moduri în afară de intersecţia lor; cu alte cuvinte, diferenţa simetrică este reuniunea minus intersecţia acelor moduri. (...)*

Se numesc complementare două moduri a căror intersecţie este vidă şi a căror reuniune este totalul cromatic.

Numărul total al modurilor în cadrul mulţimilor de referinţă cu 12 elemente va fi $2^{12} = 4096$.

Cardinalul modului	*12*	*11*	*10*	*9*	*8*	*7*	*6*	*5*	*4*	*3*	*2*	*1*	*0*
Numărul modurilor	*1*	*12*	*66*	*220*	*495*	*792*	*924*	*792*	*495*	*220*	*66*	*12*	*1*

Tabelul de mai sus pune în evidenţă o anumită simetrie; ... Această simetrie este o expresie a faptului că fiecărui mod îi corespunde un mod complementar. (...)

Capacitatea de a include moduri o vom numi ***bogăţia*** *modului, în timp ce proprietatea de a fi inclus vom numi-o* ***ambiguitate*** *sau* ***forţă de generalitate****. (...)*

Făcînd un tabel cu numărul modurilor incluse şi acela al modurilor în care este inclus un mod de cardinal oarecare,

Densitate	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
Bogăție	2^{12}	2^{11}	2^{10}	2^{9}	2^{8}	2^{7}	2^{6}	2^{5}	2^{4}	2^{3}	2^{2}	2^{1}	2^{0}
Ambiguitate	2^{0}	2^{1}	2^{2}	2^{3}	2^{4}	2^{5}	2^{6}	2^{7}	2^{8}	2^{9}	2^{10}	2^{11}	2^{12}

constatăm că, produsul dintre bogăția și ambiguitatea unui mod este constantă: 2^{12}. (...)

Se pare că muzica s-a „simțit mai bine" în densitățile variind între 5 și 8, care echilibrează bogăția de informație cu puterea urechii de a analiza. Marile stații ale evoluției au fost pentatonia și heptatonicul[165]. (Densitățile de la 5 la 8 se plasează simetric, în centrul șirului, n.n.).

În completarea teoriei modurilor cu transpoziție limitată (Messiaen), Vieru precizează: ... *unele SM* (structuri modale, n.n.) *au mai puțin de 12 transpoziții* ***distincte*** (s.a.). *Este vorba despre acele structuri modale care pot fi înscrise în șiruri periodice infinite* ***cu o perioadă mai mică decît 12.*** *(...).*

Numărul pozițiilor distincte ale unei astfel de structuri ***este egal cu perioada ei.*** *(...)*

Toate aceste perioade reprezintă descompunerea în sume de termeni a ***diviziunilor lui 12****: 2, 3, 4, 6. Exemple:*

(4,4,4)	...(4)(4)(4)(4)(4)	perioadă 4
(3,1,3,1,3,1)	... (3,1)(3,1)(3,1)(3,1)(3,1)	perioadă 4
(5,1,5,1)	... (5,1)(5,1)(5,1)	perioadă 6
(2,1,3,2,1,3)	... (2,1,3)(2,1,3)	perioadă 6
(2,2,2,2,2,2)	... (2)(2)(2)	perioadă 2
(2,1,2,1,2,1,2,1)	... (2,1)(2,1)(2,1)	perioadă 3

[165] Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 44-84

Toate aceste structuri prezintă o dublă simetrie: prin translaţie şi în oglindă (sînt palindroame). (...)

... Complementara unei structuri cu transpoziţii limitate are şi ea acelaşi număr de transpoziţii.

Iată lista acestor perechi de structuri modale, din care Olivier Messiaen a ales numai 7 structuri:

(2,2,2,2,2,2)	*2 transpoziţii*	*Modul I Messiaen*
(3,3,3,3)-(2,1,2,1,2,1,2,1)	*3 transpoziţii*	*Modul II Messiaen*
(4,4,4)-(2,1,1,2,1,1,2,1,1)	*4 transpoziţii*	*Modul III Messiaen*
(3,1,3,1,3,1)	*4 transpoziţii*	-
(6,6)-(2,1,1,1,1,2,1,1,1,1)	*6 transpoziţii*	*Modul VII Messiaen*
(5,1,5,1)-(3,1,1,1,3,1,1,1)	*6 transpoziţii*	*Modul IV Messiaen*
(4,1,1,4,1,1)	*6 transpoziţii*	*Modul V Messiaen*
(3,2,1,3,2,1)-(1,2,3,1,2,3)	*6 transpoziţii*	-
(4,2,4,2)-(2,2,1,1,2,2,1,1)	*6 transpoziţii*	*Modul VI Messiaen*[166].

În aceeaşi carte, Anatol Vieru propune o soluţie ingenioasă de cuantificare a diatoniei şi cromaticului; aceasta oferă posibilitatea analizei calitative (diatonic-cromatic) a structurilor modale; se observa implicarea şi în acest caz a simetriei. *... Diatonicul şi cromaticul sînt doi poli între care orice structură modală se află la o anumită distanţă. (...) ... Diatonia şi cromatismul sînt aşadar calităţi polare ale lumii modurilor. Pentru fiecare cardinal, structurile perfect diatonică şi perfect cromatică prilejuiesc o nouă clasificare simetrică a structurilor în care acestea două stau la extreme; structurile cu cromatism şi diatonie egale se află la mijloc; celelalte structuri îşi găsesc fiecare, o structură simetrică egal depărtată fie de mijloc, fie de cei doi poli*[167].

[166] Ibidem, p. 99-101
[167] Ibidem, p. 123 şi 138

Prezența simetriei la nivel **sintactic** se nuanțează în funcție de tipul sintactic de referință. Monodia și omofonia – sintaxe simple – beneficiază de aplicații mai curând induse ale simetriei. Cazul particular al monodiei, polifonia latentă, prin disjuncția planurilor care îl compun poate oferi atât expresii ritmice cât și intonaționale ale simetriei. O aplicație inedită a simetriei de rotație poate fi considerată figura armonică – rezultantă a conversiei verticalului (acordic) în orizontal (melodic). Ea a generat, încă înainte de basul albertin, o înfloritoare tradiție în elaborarea structurilor figurative, tradiție care se prelungește până târziu în romantism și chiar mai departe, în secolul XX (Messiaen, Lutoslawski, Ligeti), și din care au decurs forme derivate (a se vedea, printre altele, tehnica cluster-elor mobile).

Dintre toate sintaxele, polifonia s-a dovedit a fi terenul cel mai fertil în aplicații ale simetriei. În primul rând barocul german, dar și a doua școală vieneză, perioade în care polifonia a cunoscut cele mai elaborate și mai riguroase forme de expresie, au reușit adevărate „performanțe de ingeniozitate" în mânuirea instrumentarului oferit de cele trei operații ale simetriei. *Translația* a generat întreaga varietate de tehnici imitative, culminând cu canonul. *Reflexia* a oferit variantele inverse și recurente ale planurilor. *Rotația* a stat la baza contrapunctului dublu, triplu și multiplu. Operația de *omotetie* și-a aflat expresia sonoră în augmentare și diminuare. Dacă vom considera, în plus, și multitudinea asocierilor posibile între toate acestea, vom înțelege de ce, construcțiile sonore corespunzătoare, frapează peste timp prin perfecțiunea lor arhitecturală.

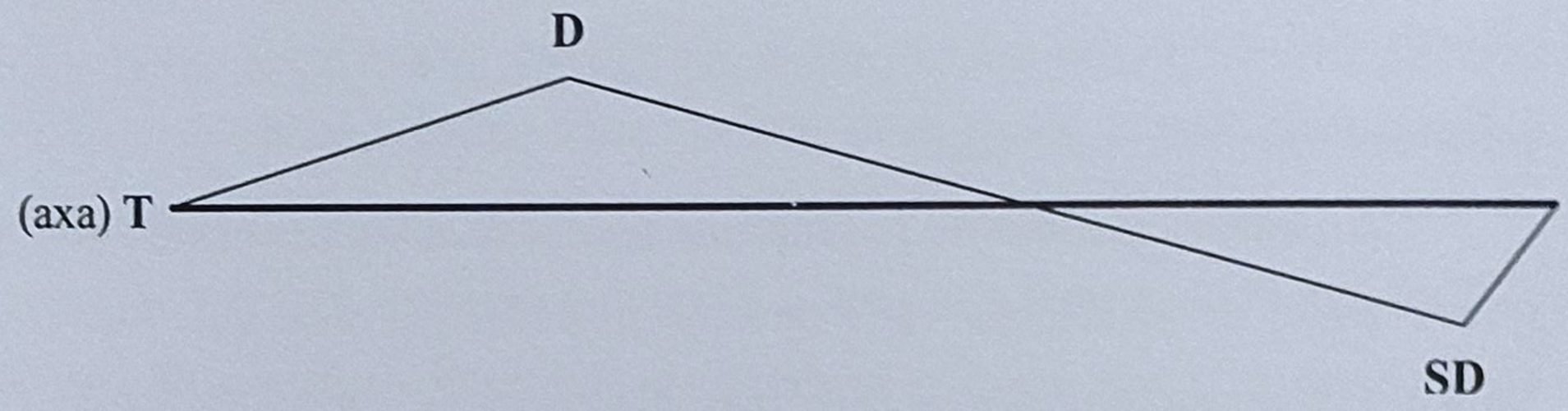
Eterofonia reprezintă tipul de sintaxă care se abstrage în măsura cea mai mare rigorilor formale. Se remarcă de altfel faptul că eterofonia se asociază unui grad sporit de libertate și la celelalte niveluri ale structurii muzicale (material, gramatică, morfologie, formă). Și totuși, ca sintaxă de sinteză, eterofonia reprezintă, în ansamblul său, o expresie a *reflexiei* și *translației* prin alternarea monodiei și polifoniei.

Formele de manifestare ale simetriei la nivel **morfologic** sunt extrem de numeroase şi diverse. Unele dintre ele au traversat culturi muzicale orale (arhaice) dar şi marile epoci ale culturii muzicale occidentale. Altele s-au afirmat şi au proliferat cu precădere în anumite perioade sau stiluri. Despre morfologia ritmului s-a scris şi s-ar putea scrie, în continuare, copios. Structuri morfologice arhetipale, care au decurs din ritmurile poetice ori din cele dansante au traversat spațiile şi timpurile, fiind deopotrivă expresiile cele mai elocvente şi mai „perceptibile" ale simetriei la nivel morfologic: simetria de translație – exprimată ritmic prin repetarea (reiterarea) formulei şi simetria de reflexie care generează formule recurențiale.

Aminteam mai sus de posibilitatea unor particularizări stilistice oferită printre altele de predilecția către anumite procedee dezvoltătoare. Aşa cum barocul este promotorul procedeelor dezvoltătoare stricte (în barocul italian, cu precădere repetarea, secvențarea, ostinato-ul – expresii ale *translației*, figurația armonică – expresie a *rotației* şi *translației*; în barocul german, cele de mai sus la care se adaugă augmentarea şi diminuarea – expresii ritmice ale *omotetiei*, inversarea, recurența şi inversarea recurenței – expresii ale *reflexiei*), clasicismul şi romantismul manifestă preferințe către procedeele libere, pentru ca dodecafonismul serial să se întoarcă la soluțiile riguroase (exceptând repetarea şi secvențarea). Este evident faptul că afirmațiile de mai sus cu privire la afinitățile stilistice pentru un anume instrumentar morfologic au un pronunțat grad de generalitate, ceea ce le recomandă a nu fi luate în considerare în termeni absoluți.

La nivelul **formei**, simetria este prezentă în multiple ipostaze, atât de natură calitativă, cât şi de natură cantitativă. Un exponent al simetriei cantitative este principiul cvadraturii, conform căruia, la baza articulării segmentelor formei stă modulul de patru măsuri. Aplicații calitative ale simetriei sunt numeroase. Simetria de *reflexie* generează structura formelor cu repriză – de la cele

miniaturale, până la forma de sonată. Formele cu refren reprezintă şi ele o expresie a simetriei de *reflexie*, dar în articularea lor este prezentă şi *translaţia*. Caracterul tonal închis, în formele tonal-funcţionale, reprezintă cu siguranţă expresia cea mai curentă a simetriei de reflexie. Balansul tonal realizat prin atingerea fie şi pasageră a tonalităţii subdominantei (de obicei către sfârşitul unei forme clasice), în contrapondere cu tonalitatea dominantei (plasată în zona mediană), reprezintă şi el o expresie dinamică a simetriei de *reflexie* (cu axa T).



În forma de sonată, repriza inversă – sub aspect morfologic – şi falsa repriză – sub aspect tonal – reprezintă cazuri particulare ce ipostaziază *reflexia*, în raport cu expoziţia.

În economia formelor variaţionale (atât polifone, cât şi omofone), *translaţia* ocupă un rol important de natură morfologică. Incomparabil mai profunde sunt semnificaţiile funcţionale ale *translaţiei*. Ea exprimă în termeni geometrici atât travaliul modulatoriu (tonal) cât şi procesele transpozitorii (modale ori seriale) care asigură – de la caz la caz – dinamica formei muzicale.

Am încercat, în cele de mai sus, să conturăm în termeni – pe cât ne-a stat în putinţă – generali, aspecte ale implicării simetriei în configurarea nivelurilor structurii muzicale. Acum, la capătul demersului nostru, trebuie să consimţim asupra faptului că multitudinea formelor şi funcţiilor în care este posibilă implicarea diverselor tipuri de simetrie în articularea construcţiei muzicale, ar face din orice încercare de tratare exhaustivă a subiectului, o întreprindere iluzorie.

Nu am rezistat ispitei de a încheia aceste rânduri cu un citat de o remarcabilă plasticitate, referitor la condiția universală a simetriei:

Avem în mintea noastră o tendință de a accepta simetria ca un fel de perfecțiune. De fapt aceasta este ca vechea idee a grecilor că cercurile erau perfecte şi a fost de-a dreptul oribil a crede că orbitele planetelor nu erau cercuri, ci numai aproape cercuri. Diferența între a fi cerc şi a fi aproape cerc nu este o diferența mică, ci este o schimbare fundamentală atîta vreme cît ne referim la înțelegere. Există un semn al perfecțiunii şi al simetriei într-un cerc, ce nu mai persistă din momentul în care cercul este nițel deformat – aceasta este sfîrşitul perfecțiunii (...).

... Problema noastră este de a explica de unde vine simetria. De ce este natura atît de aproape simetrică? Nimeni nu are vreo idee, de ce. Singurul lucru pe care l-am putea sugera este ceva în genul următor: există o poartă în Japonia, o poartă în Neiko, care este uneori numită de japonezi cea mai frumoasă poartă din toată Japonia; ea a fost construită într-un timp cînd exista o mare influență din partea artei chineze. Această poartă este foarte finisată, cu o grămadă de frontoane şi sculpturi frumoase şi o grămadă de columne şi capete de dragon, şi de prințese sculptate în coloane, şi aşa mai departe. Dar cînd se priveşte de aproape, se vede că, în desenul minuțios şi complex de-a lungul unei coloane, unul din micile elemente (...) este sculptat cu susul în jos; altfel lucrul este complet simetric. Dacă se întreabă de ce se întîmplă aceasta, povestea este că a fost sculptat cu susul în jos pentru ca zeii să nu fie geloşi pe perfecțiunea omului. Astfel oamenii au pus acolo cu bună ştiință o eroare încît zeii nu vor fi geloşi şi nu se vor supăra pe ființele umane.

Am dori să inversăm ideea şi să credem că explicația adevărată a faptului că natura este aproape simetrică este aceasta: că natura a făcut legile numai aproape simetrice astfel încît noi să nu trebuiască să fim geloşi pe perfecțiunea ei![168].

[168] Richard Feynman, *Fizica modernă*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1969, vol I, p. 828-829

VIII. SIMETRIE-ASIMETRIE;
PROPORȚIA, MEDIATOR AL POLARITĂȚII SIMETRIE-ASIMETRIE

La dissymetrie est la condition d'un phénomène;
la symétrie, de sa cessation.

Pierre Curie

O reluare „în oglindă" a adagiului de mai sus găsim la Jacques Nicolle[169], fără ca acesta din urmă să adauge ceva semnificativ adevărului pronunțat cu trei sferturi de secol mai devreme de Pierre Curie, în urma descoperirii fenomenului piezoelectricității. Se remarcă odată în plus faptul că, printre cei mai preocupați şi în acelaşi timp autorizați cercetători ai problematicii în cauză se dovedesc a fi fizicienii.

Relația simetrie-asimetrie este constant asociată relațiilor static-dinamic, ordine-dezordine, echilibru-tensiune, repaos-mişcare. *Simetria (...) înseamnă repaus şi legătură, pe cînd asimetria este mişcare şi desprindere; una înseamnă ordine şi lege, cealaltă, arbitrar şi accident; una, rigiditate formală şi constrîngere, cealaltă, viață, joc şi libertate*[170].

Chiar dacă nu poate fi vorba de o sinonimie perfectă, analogiile au darul de a extinde şi îmbogăți semnificațiile termenilor de bază.

Trebuie să remarcăm faptul că, atât în lumea vie şi nevie, cât şi în produsele inteligenței umane (ştiințe, arte), formele de manifestare ale simetriei şi asimetriei – în termeni absoluți – sunt extrem de rar întâlnite. Sunt prezente, în schimb, amestecuri în proporții variabile ale simetriei şi asimetriei, distilate într-

---

169 *... certains éléments de symétrie n'existent pas pour qu'un phénomène puisse se produire... c'est la dissymétrie qui crée le phénomène.* („La physique", în *Encyclopédie française* – Tome II, 1965, p. 2.12-6) [*...anumite elemente ale simetriei nu există pentru ca un fenomen să se poată produce...asimetria este cea care creează fenomenul.*]

170 Hermann Weyl, *Simetria*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1966, p. 21

o dialectică proprie structurilor materiale sau imateriale în cadrul cărora sunt conținute.

O tulburătoare expresie – prin puterea sa de sugestie, prin aura sa, microcosmică şi cosmogonică în acelaşi timp – oferă Thomas Mann contradicției între simetrie şi asimetrie, în contemplația lui Hans Castorp: *... şi, în adevăr, fulgi mici şi liniştiți începură să cadă din belşug. (...) ... printre aceste miliarde de stele magice, în nepătrunsa lor splendoare sfîntă, invizibilă şi deloc destinată privirii omeneşti, una nu semăna cu cealaltă; domnea acolo o nesfîrşită ardoare de creație în transformarea şi dezvoltarea rafinată a uneia şi aceleiaşi teme fundamentale, a hexagonului cu laturile şi unghiurile egale, însă în ele însele fiecare dintre aceste produse reci era de o egalitate desăvîrşită şi de o regularitate glacială, şi tocmai în acest fapt dăinuia ceva nefamiliar, antiorganic şi ostil vieții; erau de o regularitate ce atingea un asemenea grad, încît substanța de natură organică nu-l putea atinge niciodată, căci vieții îi repugna o precizie atît de exactă pe care o considera ucigătoare, aşadar întrupa însuşi misterul morții, iar Hans Castorp credea că înțelege de ce constructorii templelor din antichitate, în mod deliberat şi în taină, îşi îngăduiseră anumite infracțiuni la regulile de simetrie ...*[171] .

Prin echilibrul pe care îl degajă, simetria a exercitat asupra spiritului o fascinație cu atât mai mare cu cât formele sale de manifestare sunt mai apropiate de perfecțiune. *La simmetria si richiama a un codice dominato dalla „geometria". E la giometria è l'„invariante del potere dittatoriale"; in più, col pretesto di garantire la sicurezza e la stabilità, mortificca l'iniziativa, inibisce la spontaneità, riduce il movimento in moduli innaturali. Finché l'asimmetria mette a nudo le contradizioni (sociali, politiche, culturali) che si nascondono dietro la facciata del geometrismo identifica un atto liberatorio. Ma quando dal negativo (libertà da) si passa al positivo (libertà di), dal rifiuto critico alla progettazione, non può accadere che anche l'asimmetria si codifichi, si traduce*

[171] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, traducere de Petru Manoliu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 518-519

in norme, in modelli ideativi e operativi che „costringono" di nuovo la realtà, il dato esistenziale [anche se più ricchi, vari, articolati?]... Si dirà che la ***simmetria*** (s.a.) *è il linguaggio architettonico classico: è vero e non è vero.*

In realtà nell'opera d'arte classica non è che trionfi la simmetria: la simmetria è solo una modalità espressiva di una profonda istanza d'equilibrio e di armonia; (quindi di) un modo di essere della sensibilità. Ora, la dimensione del vivere è un'altra; un'altra è la misura dell'uomo. Altro è, dunque, il modo della sensibilità. Ed è per questo che quella simmetria non parla più. Da ciò la ricerca di una simmetria diversa, che per interderci chiamaremo ***„asimmetria"***[172].

Totodată să observăm faptul că predilecția către structurile simetrice o au, cu precădere, epocile şi spiritele de orientare raționalistă. Încetarea primatului simetriei are loc odată cu depăşirea determinismului raționalist.

Evoluția artei reprezintă de fapt o reconsiderare şi o reformulare periodică (ciclică) a relației dintre simetrie şi asimetrie, dintre ordine şi dezordine, dintre static şi dinamic. *Nici geometrizarea încăpățînată şi simplistă, nici deversarea personalității umane în lumea indiferentă a formelor naturale (care are totuşi simetriile ei sublime dacă nu o privim superficial) nu se împacă cu cerințele unei adevărate gîndiri(...)... opțiunea posibilă între simetrie şi asimetrie nu a avut – istoriceşte – o curbă evolutivă unitară. Nu s-a mers de la simetrie la asimetrie, ci s-a pendulat între aceste două idei directoare, cu o*

---

[172] Giovanni Michelucci (e Agostino Palazzo), în *L'architettura* – anno XX, nr. 5, settembre 1974, p. 339-340 [*Simetria se referă la un cod dominat de „geometrie". Şi geometria este „invarianta puterii dictatoriale"; mai mult, cu pretextul de a garanta siguranța şi stabilitatea, reprimă inițiativa, inhibă spontaneitatea, reduce mişcarea la formule fixe nefireşti. Atât timp cât asimetria dezvăluie contradicțiile (sociale, politice, culturale) care se disimulează dincolo de aparențele geometrismului, determină un act eliberator. Dar când din negativ (libertate din) se trece la pozitiv (libertatea de a), de la refuzul critic la elaborare, aceasta nu se întâmplă decât dacă şi asimetria se codifică, se traduce în norme, în modele ideatice şi operative care „constrâng" din nou realitatea, datul existențial [şi chiar dacă (sunt) mai bogate, mai diverse, mai structurate?]... Se va spune că* ***simetria*** (s.a.) *este limbajul arhitectonic clasic: e adevărat şi nu e adevărat. În realitate în opera de artă clasică nu e important să triumfe simetria: simetria este numai o modalitate expresivă a unei profunde aspirații către echilibru şi armonie; un mod de a fi al sensibilității. Or, dimensiunea vieții e alta; alta este măsura omului. Altul este, aşadar, modul de a fi al sensibilității. Şi de aceea această simetrie nu mai spune nimic. De unde căutarea unei simetrii de alt tip, pe care pentru a ne înțelege o vom numi* ***asimetrie***.]

o dialectică proprie structurilor materiale sau imateriale în cadrul cărora sunt conținute.

O tulburătoare expresie – prin puterea sa de sugestie, prin aura sa, microcosmică și cosmogonică în același timp – oferă Thomas Mann contradicției între simetrie și asimetrie, în contemplația lui Hans Castorp: *... și, în adevăr, fulgi mici și liniștiți începură să cadă din belșug. (...) ... printre aceste miliarde de stele magice, în nepătrunsa lor splendoare sfîntă, invizibilă și deloc destinată privirii omenești, una nu semăna cu cealaltă; domnea acolo o nesfîrșită ardoare de creație în transformarea și dezvoltarea rafinată a uneia și aceleiași teme fundamentale, a hexagonului cu laturile și unghiurile egale, însă în ele însele fiecare dintre aceste produse reci era de o egalitate desăvîrșită și de o regularitate glacială, și tocmai în acest fapt dăinuia ceva nefamiliar, antiorganic și ostil vieții; erau de o regularitate ce atingea un asemenea grad, încît substanța de natură organică nu-l putea atinge niciodată, căci vieții îi repugna o precizie atît de exactă pe care o considera ucigătoare, așadar întrupa însuși misterul morții, iar Hans Castorp credea că înțelege de ce constructorii templelor din antichitate, în mod deliberat și în taină, își îngăduiseră anumite infracțiuni la regulile de simetrie ...*[171] .

Prin echilibrul pe care îl degajă, simetria a exercitat asupra spiritului o fascinație cu atât mai mare cu cât formele sale de manifestare sunt mai apropiate de perfecțiune. *La simmetria si richiama a un codice dominato dalla „geometria". E la giometria è l'„invariante del potere dittatoriale"; in più, col pretesto di garantire la sicurezza e la stabilità, mortificca l'iniziativa, inibisce la spontaneità, riduce il movimento in moduli innaturali. Finché l'asimmetria mette a nudo le contradizioni (sociali, politiche, culturali) che si nascondono dietro la facciata del geometrismo identifica un atto liberatorio. Ma quando dal negativo (libertà da) si passa al positivo (libertà di), dal rifiuto critico alla progettazione, non può accadere che anche l'asimmetria si codifichi, si traduce*

[171] Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, traducere de Petru Manoliu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 518-519

amplitudine mai mare sau mai mică, observabilă şi în traiectoriile individuale şi în valurile largi ale evoluţiei generale[173].

Despre inadecvarea critică – în atitudine şi instrumentar – am pomenit mai devreme. O analiză excesiv „disciplinată" va căuta să evidenţieze prezenţa simetriei chiar şi în muzicile cele mai *arborescente* (apud Pascal Bentoiu). Şi invers, o analiză „impresionistă" o va ignora, sfidând însăşi evidenţa. Sunt, desigur, cazuri limită, care ne determină să adoptăm – în ceea ce le priveşte – „metoda eliminării".

În capitolul *Tendance de la musique récente*, Boulez notează: *Si nous regardons le chemin parcouru, quant au langage musical, il est évident que nous nous trouvons maintenant dans une période de bilan et d'organisation ; l'a précédée une période de recherches destructrices, qui ont aboli le monde tonal et la métrique régulière. Il s'est produit, du reste, un phénomène curieux de dissociation dans l'évolution musicale.*

D'une part, Stravinski faisait évoluer le rythme avec des principes structurels entièrement nouveaux, fondées sur la dissymétrie (...).

D'autre part, à Vienne, à la même époque, un nouveau langage se formait (...) ; d'abord, dissolution des attractions tonales (...), ensuite ultra-thématisation fonctionnelle, qui devait aboutir à la découverte de la série ; (...)[174].

În sinteză, considerăm că, indiferent de măsura şi forma în care interferează, simetria şi asimetria reprezintă, în parte şi împreună, premise necesare în construcţia operei. *Arta sunetelor, fie că este vorba de muzică*

---

[173] Pascal Bentoiu, *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 62 şi 70

[174] Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966, p. 223 [*Dacă ne uităm la drumul parcurs, când ne referim la muzică, este evident că ne găsim acum într-o perioadă de bilanţ şi de organizare; a precedat-o o perioadă de cercetări distructive, care au abolit universul tonal şi metrica regulată. În rest, s-a produs un fenomen curios de disociere în evoluţia muzicală.*

Pe de o parte, Stravinski a determinat evoluţia ritmului cu ajutorul unor principii structurale absolut noi, bazate pe asimetrie, (...)

Pe de altă parte, la Viena, în aceeaşi perioadă, se dezvolta un nou limbaj (...); mai întâi, disoluţia atracţiilor tonale (...), apoi ultra-tematizarea funcţională, care trebuia să ducă la descoperirea seriei;(...)]

„concretă" sau de muzică clasică, se bazează pe o dialectică fericită între ordine şi dezordine...[175].

Un mediator al polarităţii simetrie-asimetrie se dovedeşte a fi proporţia. *Absenţa* ***simetriei*** (s.a.) *devine numai rareori* ***asimetrie.*** *Chiar în formele asimetrice, simţim simetria ca fiind forma normală, de la care s-a deviat sub influenţa unor forţe de ordin neformal*[176].

Indiferent de natura sa (aritmetică, geometrică, armonică sau cazuri particulare – a se vedea capitolul VII) proporţia împrumută câte ceva atât de la simetrie cât şi de la asimetrie. Chiar dacă nu atinge perfecţiunea cristalină a simetriei, proporţia asigură coerenţa formală a părţilor întregului prin modularea raporturilor între acestea. Dacă simetria asigură echilibrul structurii, proporţia generează dinamica acesteia.

Proporţionarea (punerea în proporţie) poate fi produsul unui demers controlat cu rigoare sau, dimpotrivă, al unei fin-ascuţite intuiţii (a se vedea în acest sens disputa Lendvai-Somfai, asupra „cazului" Bartók[177]). Oricare ar fi adevărul, nu credem că proporţia se poate naşte din jocul pur al întâmplării.

Secţiunea de Aur reprezintă un caz particular al proporţiei. *În viaţa de toate zilele, folosim cuvântul „proporţie" fie pentru relaţia comparativă dintre părţile unor obiecte în privinţa mărimii sau cantităţii, fie pentru a descrie un raport armonios între diversele părţi ale lor. În matematică, termenul „proporţie" este folosit pentru a descrie o egalitate de tipul: nouă se raportează*

---

[175] Abraham Moles, *Artă şi ordinator*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974, p. 213

[176] Hermann Weyl, *Simetria*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966

[177] *Muzicologul maghiar Ernö Lendvai a cercetat în profunzime muzica lui Bartók şi a publicat multe cărţi şi articole asupra acestui subiect. Lendvai depune mărturie că „din analizele stilistice ale muzicii lui Bartók am putut conchide că principala trăsătură a tehnicii sale cromatice este supunerea faţă de legile Secţiunii de Aur în fiecare mişcare".*

După Lendvai, organizarea ritmului compoziţiei la Bartók oferă un excelent exemplu de folosire a Secţiunii de Aur. (...)

Unii muzicologi resping analizele lui Lendvai. Lendvai însuşi recunoaşte că Bartók n-a vorbit aproape deloc despre propriile sale compoziţii, afirmând: „Să lăsăm muzica mea să vorbească singură; e inutil să dau vreo explicaţie despre operele mele". Faptul că Bartók n-a lăsat nici o schiţă pentru a indica vreo deducere numerică a ritmurilor şi scărilor face ca orice analiză să fie în cel mai bun caz doar o sugestie. De asemenea, Lendvai eludează de fapt întrebarea dacă Bartók a folosit în mod conştient Secţiunea de Aur. În cartea sa din 1966 ***Bela Bartók: Compoziţie, concepte şi surse autografe****, muzicologul maghiar Laszlo Somfai respinge complet ideea că Bartók ar fi folosit Secţiunea de Aur. Pe baza unei analize aprofundate (care i-a luat trei decenii) de circa 3600 de pagini, Somfai conchide că Bartók compunea fără nici o teorie muzicală preconcepută.* (Mario Livio, *Secţiunea de Aur*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2005, p. 215-217)

la trei aşa cum şase se raportează la doi. (...) Secţiunea de Aur ne furnizează un ciudat amestec al celor două definiţii, prin aceea că, deşi definită matematic, se consideră că are însuşirile unei armonii...[178].

Observaţiile asupra prezenţei Secţiunii de Aur în natura vie (legea *creşterii organice*) au fascinat într-o asemenea măsură încât acest caz particular de proporţie a devenit un instrument preţios pe care mulţi l-au folosit – în fel şi chip – atât în construcţia, cât şi în analiza operei, în ansamblu sau la diferitele sale niveluri. *Cine ar fi putut bănui că această aparent nevinovată împărţire a unui segment, pe care Euclid a definit-o în scopuri pur geometrice, va avea consecinţe în domenii mergând de la aranjamentul frunzelor în botanică până la structurarea galaxiilor conţinând miliarde de stele, şi de la matematică la arte? Secţiunea de Aur ne furnizează deci un minunat exemplu privind acel sentiment de extremă uimire pe care marele fizician Albert Einstein (1879-1955) îl preţuia atât de mult. Einstein spunea: „Cel mai înalt lucru pe care-l putem simţi este misterul. El este emoţia fundamentală care stă lângă leagănul adevăratei arte şi ştiinţe. Cel ce nu-l cunoaşte şi nu se poate mira, nu mai poate fi uimit, este ca şi mort, e o lumânare stinsă".(...)*

Unele dintre cele mai mari minţi matematice ale tuturor timpurilor, de la Pitagora şi Euclid în vechea Grecie, la matematicianul italian medieval Leonardo din Pisa şi astronomul renascentist Johannes Kepler, şi până la figuri ştiinţifice contemporane precum fizicianul de la Oxford, Roger Penrose, şi-au dedicat nenumărate ore acestui simplu raport şi proprietăţilor lui. Dar fascinaţia Secţiunii de Aur nu se limitează la matematicieni. Biologi, artişti, muzicieni, istorici, arhitecţi, psihologi şi chiar mistici au meditat şi dezbătut temeiul ubicuităţii sale şi atracţiei exercitate de ea. De fapt, se poate probabil afirma că Secţiunea de Aur i-a inspirat pe gânditorii din toate disciplinele mai mult decât orice alt număr din istoria matematicii[179].

---

[178] Ibidem, p. 11
[179] Ibidem, p. 12-14

Există opinii care asociază – probabil datorită simbolicii cu care au fost investite – simetria şi Secţiunea de Aur. Deşi cele două „se ating", în opinia noastră ele sunt profund disjuncte: simetria este finită (raţională), Secţiunea de Aur este infinită (iraţională); prima este expresia stării (a echilibrului), cea de-a doua este exponenta mişcării (a dinamicului); prima reprezintă perfecţiunea, cea de-a doua – tendinţa către perfecţiune. Şi totuşi, cele două expresii formale sunt surori, fapt care face ca asocierea lor în proiectarea operei să fie foarte des întâlnită. *Faimoasa **Secţiune de Aur*** (s.a.), *care a guvernat secole de-a rîndul ca frumuseţe şi perfecţiune ideală, se sprijină, în calculul ei geometric şi algebric, pe o primă operaţiune „bilaterală", ceea ce este o accepţiune simetrică*[180]*. (...) De remarcat faptul că între cele două posibilităţi de divizare „ideală" a unui întreg există o strînsă legătură. Soluţia 1 (*simetria, n.n.*) este **perfectă*** (s.a.) *şi nu poate fi întrecută, din acest punct de vedere. Soluţia 2* (Secţiunea de Aur, n.n.) ***tinde spre perfecţiune*** (s.a.) *(niciodată atinsă, numărul φ=1,618... fiind infinit). În toate calculele matematice care duc la stabilirea Secţiunii de Aur se trece, obligatoriu, prin soluţia 1, punîndu-se în cauză relaţia numită „bilaterală"....*[181].

[180] Zamfir Dumitrescu, *Structuri geometrice, structuri plastice,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, p. 153
[181] Ibidem, p. 134

IX. RAŢIONAL – INTUITIV ÎN PROCESUL COMPONISTIC

Orice percepţie este totodată gîndire,
orice judecată este totodată intuiţie,
orice observaţie este totodată imaginaţie.

Rudolf Arnheim

De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace,
il faut considérer le délire et, oui, l'organiser.

Pierre Boulez

Faptul că am consacrat în economia lucrării următoarele rânduri relaţiei raţional-intuitiv nu reprezintă neapărat o concesie făcută naturii psihologice a actului de creaţie – domeniu faţă de care nu consider că întrunesc minimalele condiţii de competenţă – ci o întărire a adevărului potrivit căruia, gestul creator pendulează între raţional şi intuitiv, tinzând – în expresiile sale de geniu – să atingă echilibrul.

... În fiecare operă de artă autentică (...) există două elemente: unul de natură matematică, dînd naştere categoriei de ***frumos*** (s.a.) *şi altul de natură organică, dînd naştere categoriei de* ***vitalitate****. Cele mai mari opere de artă sînt cele care combină aceste două elemente într-o formă căreia îi spunem organică întrucît ea posedă şi frumuseţe şi vitalitate*[182].

Ne permitem, în continuare, o digresiune. Cu ani în urmă (pe la începutul anilor '70), la cursurile de vară de analize muzicale şi compoziţie de la Piatra Neamţ, Ştefan Niculescu ne sfătuia, printre altele, să nu pregetăm a ne autoevalua înclinaţia către raţional sau intuitiv. În funcţie de rezultatul evaluării, maestrul recomanda un temeinic şi consecvent exerciţiu în favoarea dezvoltării aceleia dintre facultăţi pe care o resimţeam deficitară. Îndemnul său a reprezentat şi reprezintă una dintre învăţăturile pe care am încercat să le urmăm nu numai în creaţie ci, în general, în tot ceea ce am întreprins.

---

[182] Herbert Read, *Originile formei în artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 204

Nu este oare adevărat că perturbările se produc tocmai atunci cînd o anumită facultate mintală acţionează în detrimentul alteia? Echilibrul gingaş al tuturor capacităţilor unei persoane – singurul care îi permite să trăiască deplin şi să lucreze bine – este afectat nu numai atunci cînd intelectul stînjeneşte intuiţia, dar şi cînd senzaţia înlătură judecata. Bîjbîiala în imprecizie nu este deloc mai productivă decît aderenţa oarbă la reguli. O autoanaliză neînfrînată poate fi dăunătoare, la fel ca şi primitivismul artificial al celui ce refuză să înţeleagă cum şi de ce lucrează[183].

Atât raţionalul cât şi intuitivul activează în măsuri variabile procesul creator la toate nivelurile structurii muzicale. Cele două facultăţi ale spiritului îşi găsesc totuşi câmpul de acţiune predilect la nivelul morfologiei şi formei. Abia odată cu disoluţia tonalităţii compozitorii sau, mai bine spus o parte dintre ei, şi-au consacrat preocupările reconsiderării materialului sonor sau gramaticii, prin acţiuni voluntariste, individuale sau de grup.

O relativă echivalenţă se poate accepta între binoamele raţiune-intuiţie, rigoare-libertate, cercetare-contemplaţie, conservatorism-liberalism, toate aceste perechi definind mai precis sau mai pe departe cele două temperamente artistice fundamentale: temperamentul „clasic" şi temperamentul „romantic", care pot fi, de la caz la caz prevalente, dar nu se exclud reciproc. *Contemplaţia nu se opune (...) cercetării, ci, dimpotrivă, atunci cînd o ajută să se degajeze de sub injoncţiunile moralei sau cînd îi oferă cadrul în care să se poată înscrie rezultatele ei. Spiritul artistic se poate deci uni cu cel ştiinţific. Ba chiar numai unirea lor oferă acestuia din urmă întreaga lui rodnicie*[184].

Nici determinismul excesiv – sau, cum spune Pascal Bentoiu: ... *falsificarea procesului creator prin super-conştienţă*[185] – nici hazardul pur nu au generat valori culturale perene. Marile opere s-au nutrit din dinamica celor două tendinţe, dinamică orientată către echilibrarea lor. De această misiune se face responsabilă imaginaţia creatoare. *On a maintes fois répété: la musique est une*

[183] Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, p. 17
[184] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 62
[185] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 178

science autant qu'un art ; qui saura fondre ces deux entités au même creuset sinon l'Imagination, cette „reine des facultés"![186].

Preeminenţa uneia dintre cele două facultăţi în procesul creator poate să se manifeste prin precedenţa uneia faţă de cealaltă în desfăşurarea procesului, prin gradul superior de implicare a uneia sau alteia la diferitele niveluri ale construcţiei muzicale. *Putem vorbi despre artişti cu apetenţă pentru o formă îndelung elaborată, unde controlul şi calculul devin factori dominanţi, aşa cum putem recunoaşte artiştii stăpîniţi de imaginaţie, intuiţie, spontaneitate. Integral sau parţial, constant sau sporadic, dar întotdeauna prezente sub o formă oarecare (chiar potenţial), vom întîlni manifestarea raţiunii (...), a logicii (...) şi a calculului (...)*[187].

Ceea ce considerăm cu adevărat important este ca fiecare dintre cele două facultăţi să tindă către o compensare a (excesului sau slăbiciunii) celeilalte. Undeva, în *Poetica muzicală*, Stravinski nota: ... *Ma liberté consiste (donc) à un mouvoir dans le cadre étroit que je me suis moi même assigné pour chacune de mes entreprises. Je dirai plus: ma liberté sera d'autant plus grande et plus profonde que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles*[188]. Pe de altă parte, Boulez remarcă: *La composition se doit de receler à chaque moment une surprise et un „bon plaisir" malgré toute la rationalité qu'il faut s'imposer par ailleurs pour aboutir à une solidité certaine. (...) Désespérément, on cherche à dominer un matériel par un effort ardu, soutenu, vigilent et désespérément le hasard subsiste, s'introduit par mille issues impossible à calfater... Et c'est bien ainsi!*[189].

---

[186] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 167 [*S-a spus de multe ori: muzica este o ştiinţă şi totodată o artă; cine va şti să contopească aceste două entităţi în acelaşi creuzet, dacă nu Imaginaţia, această „regină a facultăţilor"!*]

[187] Zamfir Dumitrescu, *Structuri geometrice, structuri plastice*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, p. 6

[188] [*Libertatea mea consistă (aşadar) în a mă mişca în cadrul strâmt pe care mi l-am alocat eu însumi pentru fiecare din acţiunile mele. Voi spune în plus: libertatea mea va fi cu atât mai mare şi mai profundă cu cât îmi voi limita mai mult câmpul de acţiune şi mă voi înconjura de mai multe obstacole.*]

[189] Pierre Boulez, „Aléa", în capitolul „En vue d'une esthétique musicale", în *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966, p. 45 [*Compoziţia are obligaţia de a tăinui în fiecare moment o surpriză şi un „bun plac" în pofida oricărei raţiuni încât trebuie să se impună pe altă cale pentru a ajunge la o soliditate certă. (...) În mod disperat,*

Nu mai puţin importantă ni se pare a fi echilibrarea celor două facultăţi esenţiale ale spiritului, în decursul demersului analitic. În acest sens, acelaşi Pierre Boulez se pronunţă cu intransigenţă: *À vrai dire, l'esprit d'analyse est une coutume qui, de nos jours, se propage avec une rapidité émouvante. Précédés par une génération composée en majeure partie d'analphabètes méritants, aurions-nous tendance à devenir une moisson de technocrates ? (...) La perspective n'est guère heureuse, et ce miroitement que produit l'ambition de la rigueur, l'on n'a que trop tendance à se laisser hypnotiser par lui ; ... Nous pouvons constater que les échecs dans l'essai analytique, dans l'exégèse de telle ou telle œuvre, sont dus un profond manque d'invention, à une indigence notoire de l'imagination*[190]. La rândul său, Xenakis pledează pentru adecvarea la obiect a recursului analitic : *Les technocrates actuels et leur suiveurs assimilent la musique à un message que le compositeur (source) transmet à un auditeur (récepteur). De cette façon ils croient résoudre une formule de la théorie de l'information, la nature de la musique et des arts en général. Une comptabilité des bits ou quanta d'information, émis et reçus, leur fournirait ainsi des critères „objectifs", scientifiques, de valeur esthétique. Pourtant, en dehors d'une cuisine statistique élémentaire, cette théorie, valable pour les transmissions technologiques, s'est révélée incapable de donner les caractéristiques de valeur esthétiques ne serait-ce que d'une simple mélodie de J.S. Bach. Les identifications musique-message, musique-communication, musique-langage sont des schématisations qui entraînent vers des absurdités et des desséchements. (...). Trop de flou en musique ne peut se plier à trop de précision théorique. (...) ... au service de la musique comme dans toute activité humaine*

căutăm să dominăm un material printr-un efort ardent, susţinut, vigilent şi în acelaşi mod disperat hazardul supravieţuieşte, pătrunde prin mii de găuri imposibil de etanşat... Şi e bine aşa!]

[190] Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966, p. 187 şi 193 [*La drept vorbind, spiritul de analiză este un obicei care, în zilele noastre, se propagă cu o rapiditate emoţionantă. Precedaţi de o generaţie compusă în majoritate de analfabeţi merituoşi, avea-vom tendinţa de a deveni o recoltă de tehnocraţi?... Această perspectivă nu e defel fericită, iar de această oglindire pe care o produce ambiţia rigorii, nu avem decât o prea mare tendinţă de a ne lăsa hipnotizaţi; ... Putem constata că eşecurile din eseul analitic, din exegeza unei opere sau alteia, se datorează unei profunde lipse de inventivitate, unei sărăcii notorii a imaginaţiei.*]

créatrice, la pensée scientifique et mathématique doit s'amalgamer dialectiquement à l'intuition[191].

Consideraţiile lui Ştefan Niculescu asupra celor doi compozitori-teoreticieni evocaţi mai sus ni se par în acest moment oportune: *... ceea ce încearcă Xenakis să realizeze cu formulele matematice pe care le utilizează e asemănător cu ceea ce năzuieşte Boulez să obţină din manevrarea funcţională a seriilor, şi anume, nu aplicarea lor mecanică, ci liberă. Cuvintele lui Boulez: „căutarea libertăţii prin disciplină", cuvinte care-i definesc atitudinea, caracterizează deci şi gîndirea lui Xenakis.*

Astfel, ambii compozitori nu vor să transforme muzica într-un exerciţiu încorsetat de manevrarea legilor pe care le adoptă. Dimpotrivă, tehnica lor de lucru presupune libertatea de a decide după criterii artistice, în operaţiile compoziţionale, adică posibilitatea de a alege cea mai potrivită variantă pe care imaginaţia o propune şi care, totodată, e controlată raţional. (În fond, această atitudine este identică celei din procesul de creaţie al oricărui mare compozitor din trecut.) Prin această atitudine, totalitatea forţelor creatoare ale omului, nu numai raţiunea, contribuie la elaborarea operei de artă[192].

Balansul raţional-intuitiv reprezintă apanajul conştienţei creatoare, de aceea el se manifestă „vizibil" în creaţia muzicală cultă. Un important suport în afirmarea şi dezvoltarea „raţionalismului" muzical l-a furnizat grafia. Ea a făcut posibile aplicaţii ale judecăţilor matematice privitoare la proporţii şi simetrii asupra tuturor nivelurilor structurii muzicale.

---

[191] Iannis Xenakis, *Musique, architecture*, Paris, Casterman, 1976, p. 38-39 [*Actualii tehnocraţi şi urmaşii lor dau muzicii sensul unui mesaj pe care compozitorul (sursa) îl transmite unui auditor (receptorul). În acest fel, cred ei să rezolve în formule ale teoriei informaţiei natura muzicii şi a artelor în general. O contabilizare a biţilor sau o cuantificare a informaţiei, emise şi primite, le-ar furniza astfel criterii „obiective", ştiinţifice, de valoare estetică. Cu toate acestea, în afara unei bucătării statistice elementare, această teorie, valabilă pentru transmisiile tehnologice, s-a dovedit a fi incapabilă a da caracteristici de valoare estetică chiar şi unei simple melodii de J.S. Bach. Identificările de genul muzică – mesaj, muzică – comunicare, muzică – limbaj, reprezintă schematizări care duc la absurdităţi şi la secătuiri (...) Prea mult vag în muzică nu se poate supune unei prea mari precizii teoretice. (...) ... în slujba muzicii, ca în orice activitate umană creatoare, gândirea ştiinţifică şi matematică trebuie să fuzioneze dialectic cu intuiţia.*]

[192] Ştefan Niculescu, „Aspecte ale gîndirii teoretice şi stilistice la Xenakis şi Boulez" în *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 228

- **la nivelul materialului sonor**: partiţia egală sub aspectul temperanţei (care a făcut posibilă enarmonia şi transpoziţia); infrastructura pulsatorie regulată, la nivel ritmic;

- **la nivelul gramaticii**: relaţii de simetrie în planurile intra şi inter tonal; construcţii modale proporţionale sau simetrice; operaţii matematice cu moduri (reuniune, intersecţie); moduri complementare; structuri ritmice proporţionale sau simetrice;

- **la nivelul sintaxei**: aplicaţii matematice cu precădere asupra sintaxei polifonice: simetria de translaţie (imitaţia, canonul); permutări de superpozabilitate (contrapunctul dublu, triplu şi multiplu); aplicaţii ale simetriei de rotaţie (conversia verticalului în orizontal) furnizează asocieri ale categoriilor sintactice de bază: omofonie-monodie (armonia figurativă), polifonie-monodie (polifonia latentă);

- **la nivelul morfologiei**: procedeele de dezvoltare aplicate în termeni riguroşi sunt expresii ale omotetiilor (augmentare, diminuare, amplificare intervalică) sau simetriilor (de translaţie: repetarea, secvenţarea; de reflexie: inversarea, recurenţa);

- **la nivelul formei**: aplicaţii ale proporţiilor şi simetriilor în relaţionarea cantitativă şi calitativă a segmentelor acesteia.

În concluzia celor de mai sus, putem reafirma: cele două facultăţi ale spiritului, raţiunea şi intuiţia, nu sunt neapărat dihotomice. Cel mai adesea ele se interferează, pătrund una pe teritoriul celeilalte, nutrindu-se reciproc. De fapt, în asta constă, în fond, dinamica şi prosperitatea creativităţii.

Antiteza „organicului" îmi pare a fi „arhitectonicul". Aş aşeza în categoria dominată de arhitectonic acea muzică în care este evidentă amprenta voinţei de a construi, de a crea obiectul pe baza unor simetrii şi proporţii uşor detectabile. (...) Invers, o muzică în care tinde să predomine asimetria va fi mai curînd apropiată de imaginea unei plante, eventual unui desiş, unei păduri, unei jungle. (...) Cadenţa perfectă, tonalitatea, dimensiunea „patrată" a frazelor, repetiţiile, imitaţiile şi inversările, rapelurile mult asemănătoare, ritmul net

delimitat şi construit cu valori aşa-zis „raţionale", ş.a.m.d. se înscriu între argumentele principale ale genului de muzică pe care l-am asociat de preferinţă arhitectonicului. (...) Pe de altă parte, în muzica pe care am asociat-o mai curînd organicului, formele şi materialul însuşi par a se plia afectului, impresiei, intuiţiei. Frazele asimetrice, armoniile care se depărtează de funcţionalitate, variaţia ritmică, mobilitatea timbrală, evitarea repetiţiilor, culorile insolite, toate acestea sînt căutate cu predilecţie de autorii care dezvoltă acest mod de a vedea lucrurile. Ar fi cu totul lipsit de haz să încerc a stabili superioritatea vreuneia din direcţii asupra celeilalte[193].

[193] Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 7-8

PARTEA A TREIA

RECURS ANALITIC SELECTIV

(X) *ICAR* – MADRIGAL PE VERSURI DE MARIN SORESCU (1973)

Poezia *De-a Icar* de Marin Sorescu reprezintă o „ars poetica" sui generis, esențială și ingenioasă, scrisă cu harul și umorul atât de proprii condeiului ascuțit al autorului.

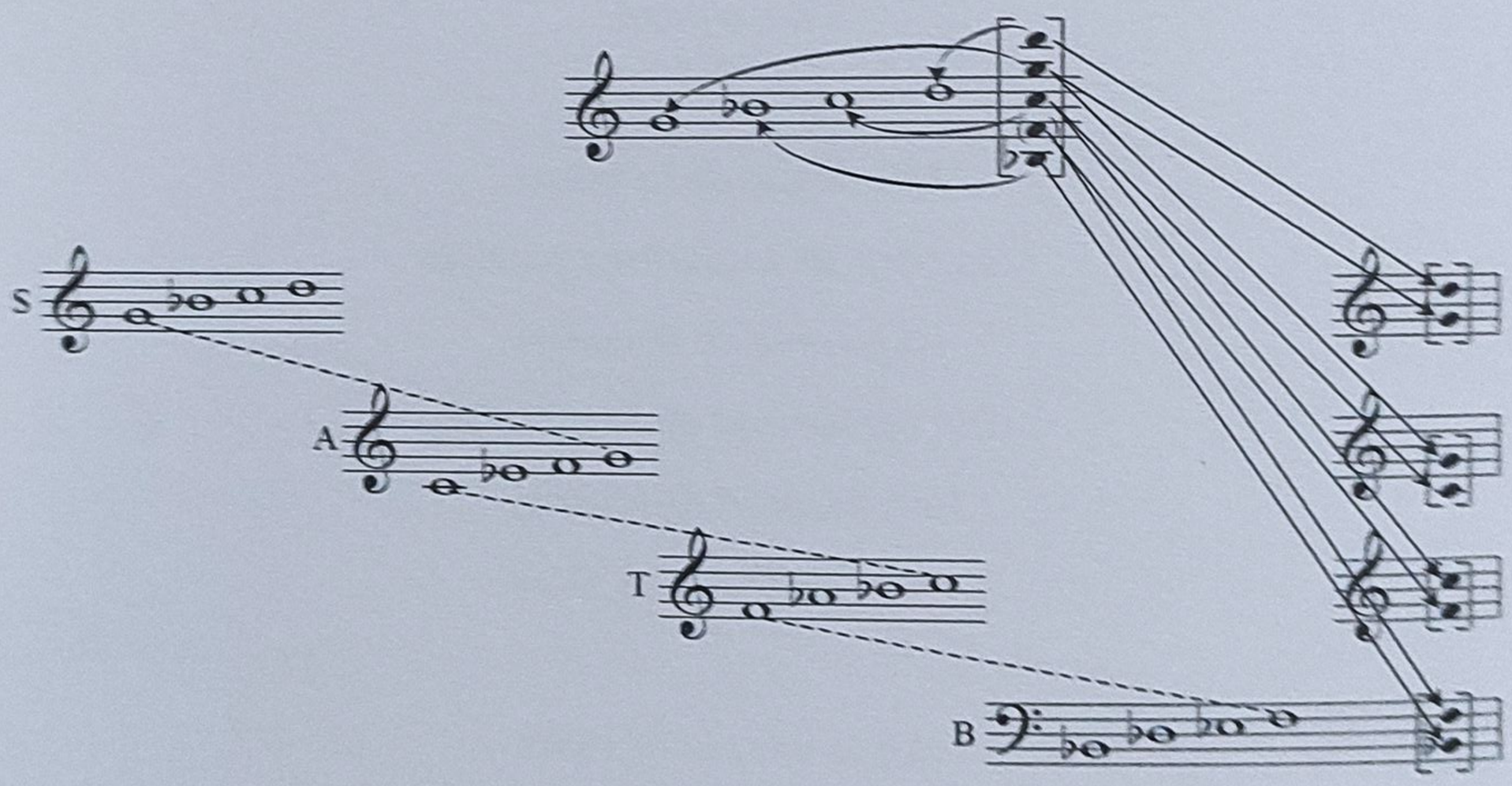
Am umblat cu cerșitul pe la păsări
Și mi-a dat fiecare
Câte o pană.

Una înaltă de la vultur,
Una roșie de la pasărea paradis,
Una verde de la colibri,
Una vorbăreață de la papagal,
Una fricoasă de la struț –
O, ce aripi mi-am făcut!

Mi le-am pus la suflet
Și-am început să zbor.
Zbor înalt de vultur,
Zbor roșu de pasăre paradis,
Zbor verde de colibri,
Zbor vorbăreț de papagal,
Zbor fricos de struț –
O, ce-am mai zburat!

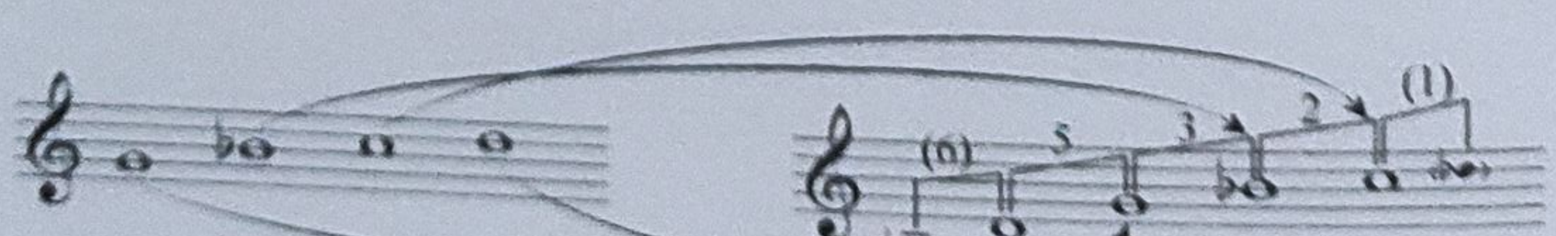
Trimiterile „exotic-ornitologice" și formula repetitivă la care recurge textul poetic au determinat în formă și conținut construcția muzicală. Aceasta se înfiripă linear (S), se ramifică (S-A), irumpe arborescent (S-A-T-B..., S1,2-A1,2-T1,2-B1,2) și, în cele din urmă, se stinge treptat (S1-A1-T1-B1..., T1-B1..., B solo). Caracterul „ostinato" al muzicii decurge din structura giusto-silabică a ritmicii asociată desenului intonațional ale cărui suișuri și coborâșuri se limitează la o tetratonie diatonică cu ethos vag exotic. Între tetratonia de bază (S) și constelația transpozițiilor sale – trei la număr, din cvintă în cvintă perfectă descendentă, corespunzătoare celorlalte trei voci ale corului (A, T, B) – distingem relația de *omotetie*.

Ex. 6



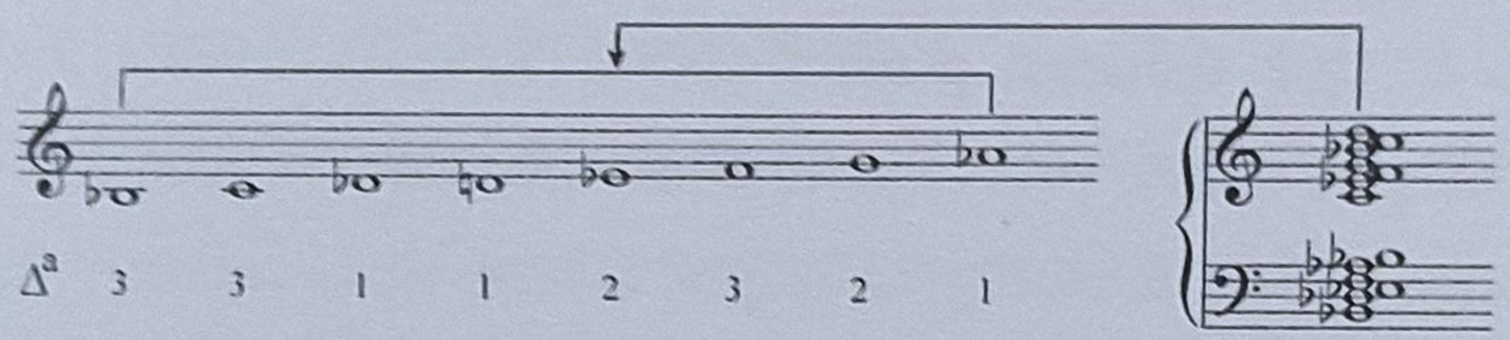
Prin redistribuirea sunetelor, între tetratonia de bază și structura modală intervalică utilizată în muzicile scrise mai târziu, începând cu *Fresce* – pentru vioară solo (a se vedea capitolul XI), ni se dezvăluie acum – după douăzecișicinci de ani de la compunerea lucrării – o frapantă coincidență.

Ex. 7



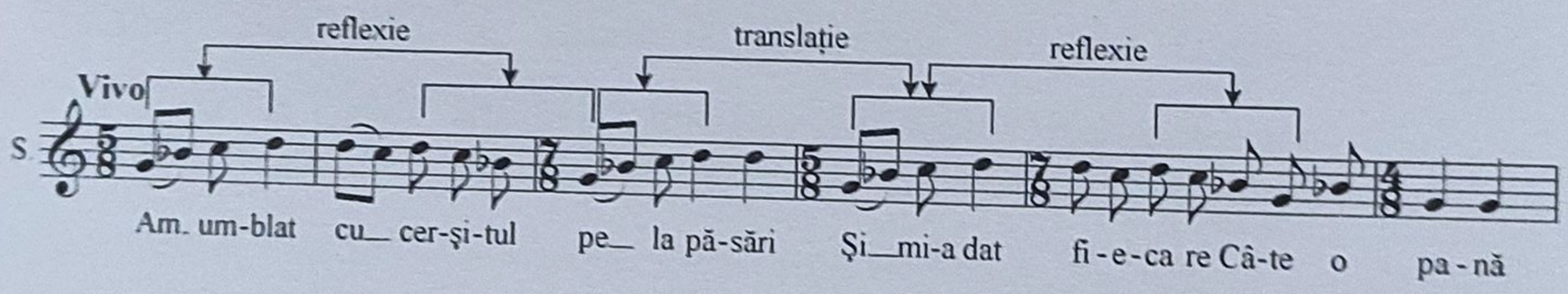
Reuniunea tuturor ipostazelor transpozitorii generează structura modală globală (gramatica). În exemplul 8, este menționată și densitatea numărului de apariții pentru fiecare dintre sunetele reuniunii (Δ^a), remarcându-se o repartiție *simetrică* a acesteia:

Ex. 8



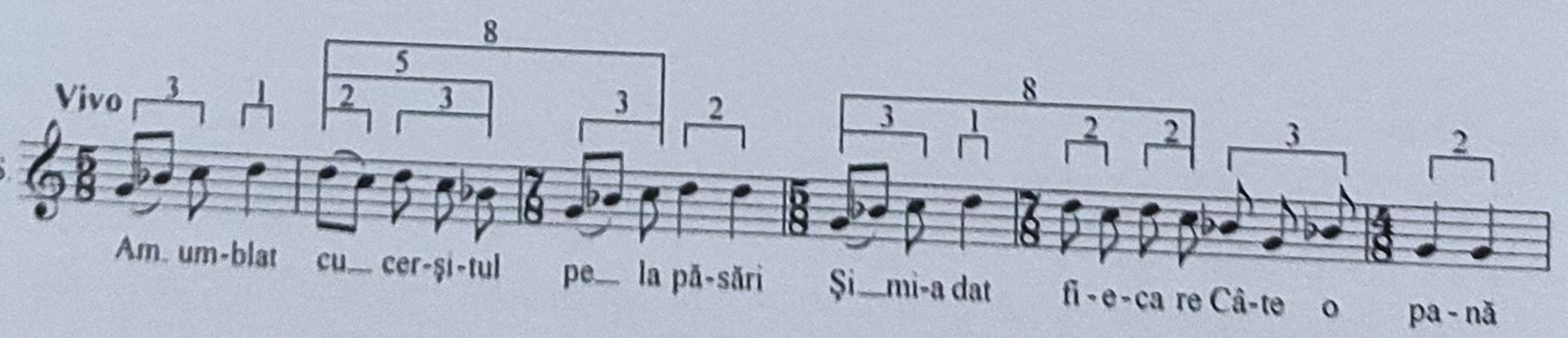
Relieful melodic, strict cantonat în ambitusul de cvintă perfectă al tetratoniei se pliază pe structura dinamică a versului. Componentele morfologice (celule, motive) și derivatele lor (recurențe, repetări, divizări) se succed liber, reiterativ, incantatoriu.

Ex. 9



Structura primei perioade este *aproape simetrică*. Prezența în substrat a celor dintâi cinci numere ale șirului Fibonacci nu este întâmplătoare:

Ex. 10



Prima secțiune, *Vivo*, epuizează textul poetic. Ea debutează monodic (S), evoluează polifonic într-un canon strict (*simetrie de translație*) care se

dezvoltă de la două (S, A) la patru voci (S, A, T, B) şi se încheie sincron, printr-un paralelism general (omofonie) de cvinte perfecte (*„O, ce-am mai zburat!”*).

Secțiunea mediană, *Senza tempo, espressivo,* reia textul poetic de la ultimul vers al strofei a doua (*„O, ce aripi mi-am făcut! / Mi le-am pus la suflet / Şi-am început să zbor.”*). Ea este construită eterofonic asemenea unui recitativ „parlando”, în care unisonul general (S, A, T, B) alternează cu acorduri cadențiale de şase sunete (S, A1,2, T, B1,2) aparținătoare reuniunii structurii modale (a se vedea exemplul 8). O singură abatere de la aceasta – sunetul **sol bemol** de la tenor – se produce în finalul recitativului (echivalentul măsurii 63), locul în care se află plasată *Secțiunea de Aur* pozitivă a lucrării (63/39).

Sub aspect morfologic, avem de a face cu o dilatare a frazei muzicale, în ambele sensuri:

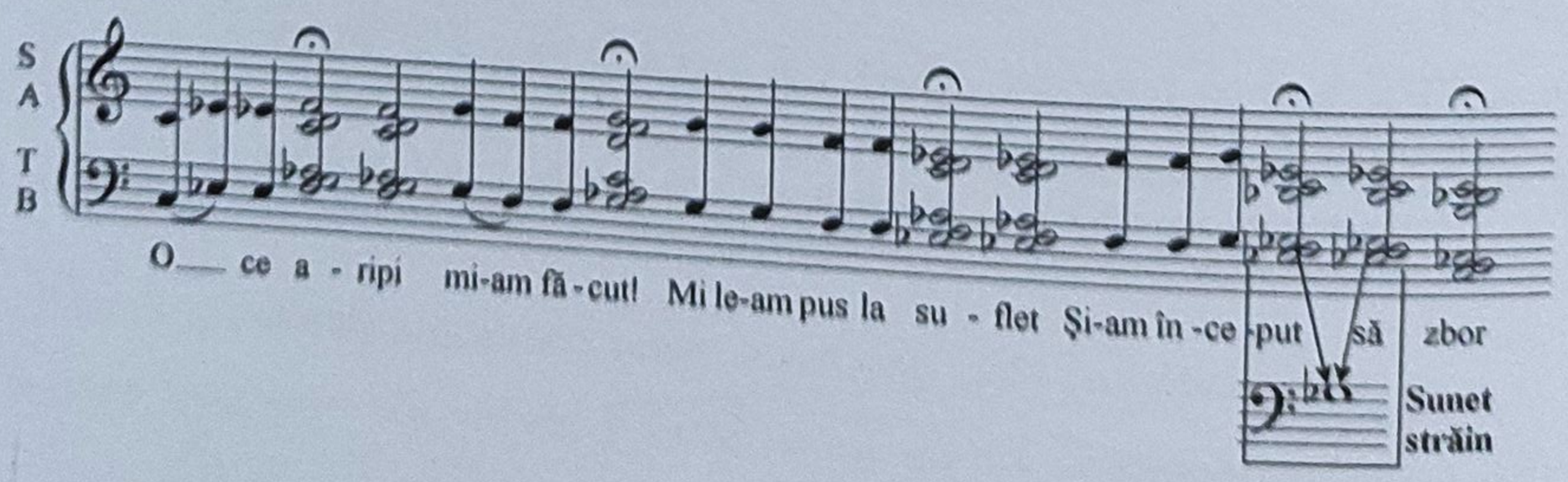
- orizontal – prin augmentarea valorilor de durată (♪ = ♩ şi ♩ = 𝅗𝅥) asociată cu relaxarea agogică (*omotetie*);
- vertical – prin conversia monodiei în omofonie, cadențial, corespunzător tonicității versului (aplicație liberă a *simetriei de rotație*).

Ex. 11 a

O, ce ***aripi*** *mi-am fă****cut!*** */ Mi le-am pus la* ***suflet*** */ Şi-am înce* ***put*** ***să zbor.***

Secțiunea de Aur a poeziei
(raport echiv. versuri 10,5/6,5)

Ex. 11 b



Secțiunea de Aur a lucrării
(raport echiv.măs. 63/39)

Secțiunea a treia, *Tempo primo*, circumscrie ultimele șase versuri. Ea reprezintă o replică a secțiunii întâi, dezvoltată la dimensiunile unui canon dublu (*translație*), obținut prin divizarea vocilor de bază și augmentarea liniilor melodice la vocile perechi (*omotetie*). Către final, printr-un proces de „compresie" în etape, canonul dublu trece în canon simplu și se stinge în unison (S1, A1, T1, B1, apoi T1, B1 și, în sfârșit, B solo).

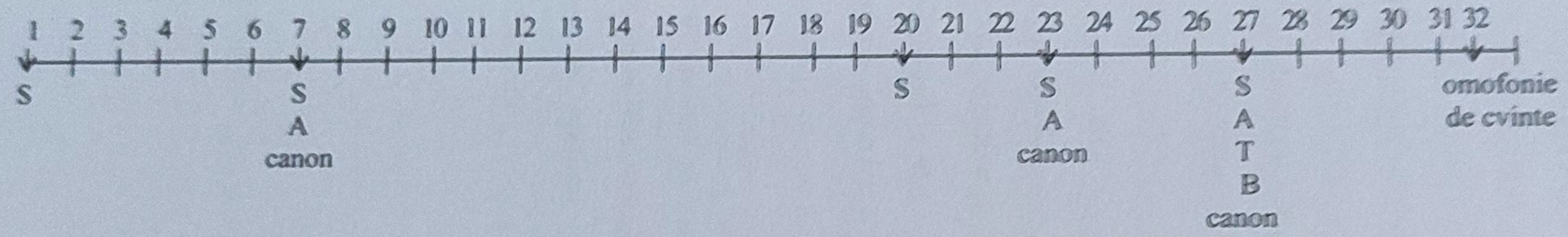
Schema formei ilustrează o partiție egală a secțiunilor (echivalentul a 34 de măsuri / secțiune) și o configurație aproape *simetrică* (exemplul 12).

Deși „un păcat al tinereților", madrigalul *Icar* a rămas o lucrare dragă inimii noastre. În compunerea sa, intuitivul a prevalat asupra raționalului. A nu se înțelege că muzica a fost scrisă „dintr-un condei", într-o inspirație de moment. S-au consumat oarecare calcule și judecăți, dar, peste toate s-a abătut acel flux energetic a cărui natură va rămâne întotdeauna un mister și pe care îl resimțim doar în clipele de grație.

Madrigalul *Icar* a fost cântat în primă audiție la Iași, pe 19 mai 1975, în ediția a treia a *Festivalului Muzicii Românești* de corul *Animosi* dirijat de Sabin Păutza. A fost reluat cu oarecare succes în mai multe rânduri, de aceeași formație. Nu a fost adoptat repertorial și de alte coruri, poate datorită dificultăților tehnice care sperie la o primă vedere.

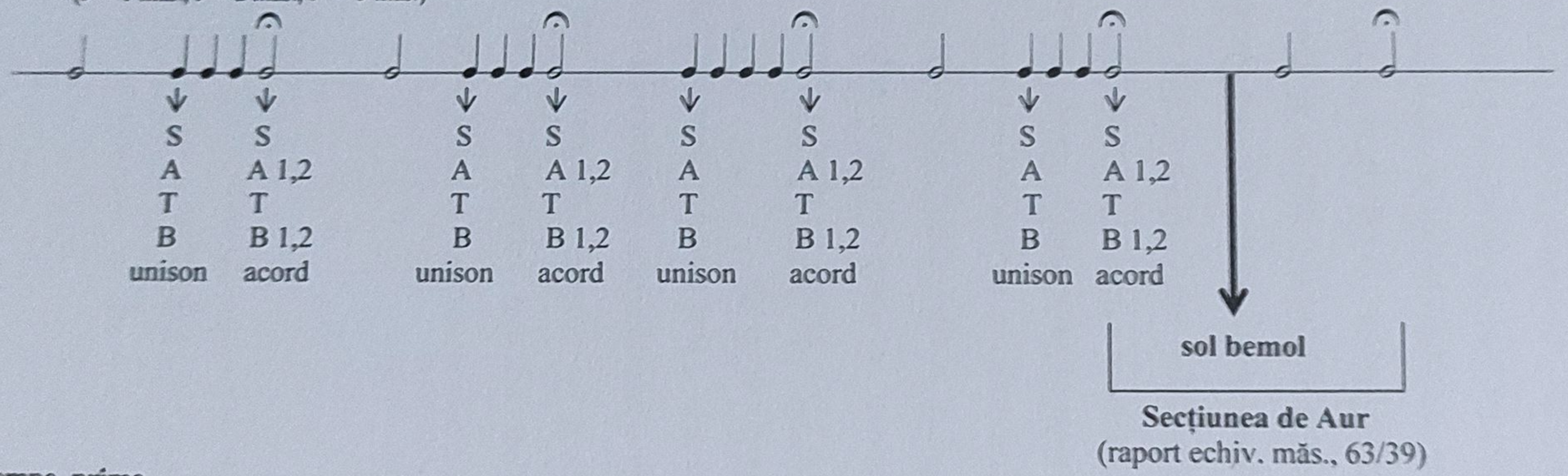
Ex. 12

Vivo



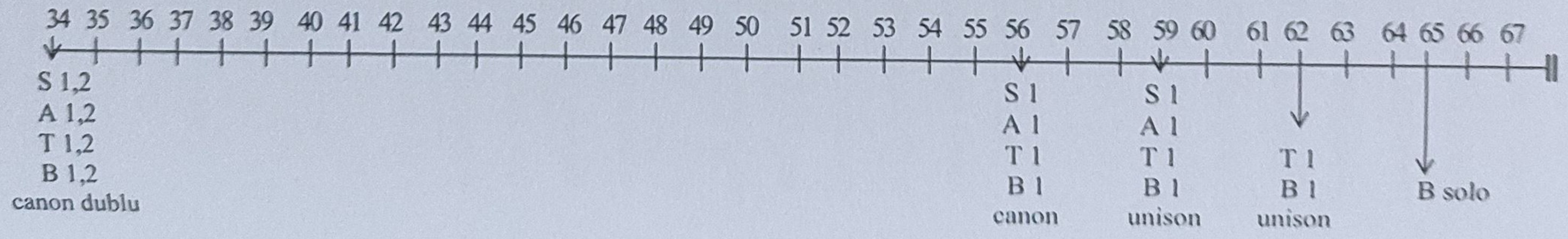
Senza tempo, espressivo

(𝅝 ≈ 1 măs., 𝅗𝅥 ≈ 2 măs., 𝅗𝅥 ≈ 3 măs.)



Secțiunea de Aur
(raport echiv. măs., 63/39)

Tempo primo



(XI) *FRESCE* – PENTRU VIOARĂ SOLO (1976)

Lucrarea *Fresce* trasează un „hotar" între începuturile noastre componistice şi tot ceea ce a urmat până la *Şapte intersecţii ale unui sentiment cu un anotimp* – lucrare scrisă în 1988. Asta pentru că, începând cu *Fresce*, am imaginat şi realizat o gramatică muzicală coerentă din care s-au nutrit, integral sau parţial, toate lucrările ulterioare. Gramatica în cauză este reprezentată printr-un mod intervalic proporţional nonoctaviant şi derivatele sale. Modul cu pricina aparţine (formal) unei familii de moduri (modul „Mioriţa", modurile „Fibonacci") devenită emblematică în creaţia muzicală contemporană românească atât prin riguroasa fundamentare teoretică, cât şi prin remarcabilele aplicaţii creatoare datorate unor importanţi compozitori (Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Aurel Stroe ş.a.).

Modul intervalic proporţional (MP) reprezintă proiecţia intonaţională a şirului de numere [1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11] pe care se aplică unidirecţional (ascendent sau descendent) unitatea semiton. În structura şirului de numere se remarcă prezenţa a trei triplete formate din numere alăturate, între care există câte un gol (numărul consecutiv lipsă):

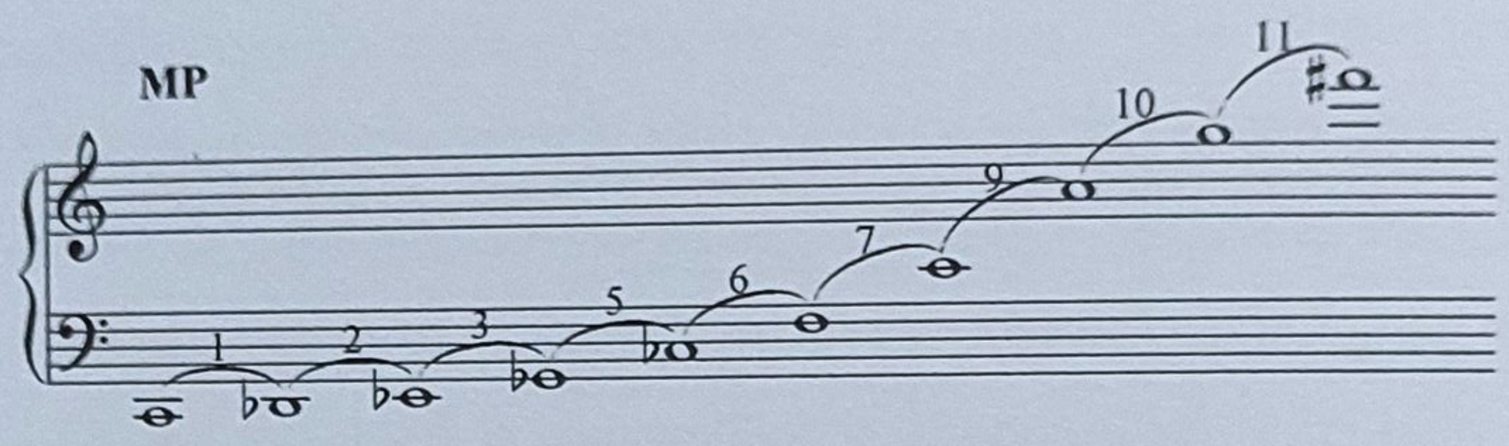
1, 2, 3, ... (4) ..., 5, 6, 7, ... (8) ..., 9, 10, 11

Dacă ar fi continuat conform aceluiaşi algoritm (... 13, 14, 15, 17, 18, 19 etc.) şirul s-ar întoarce la structura intervalică de bază, prin reductibilitatea cu modulul 12 (octava):

13-12 = **1**, 14-12 = **2**, 15-12 = **3**, 17-12 = **5**, 18-12 = **6**, 19-12 = **7** etc.

Avem de a face, în consecință, cu o structură modală închisă, formată din nouă intervale (zece sunete, de fapt opt – în valori absolute – întrucât două dintre ele se repetă).

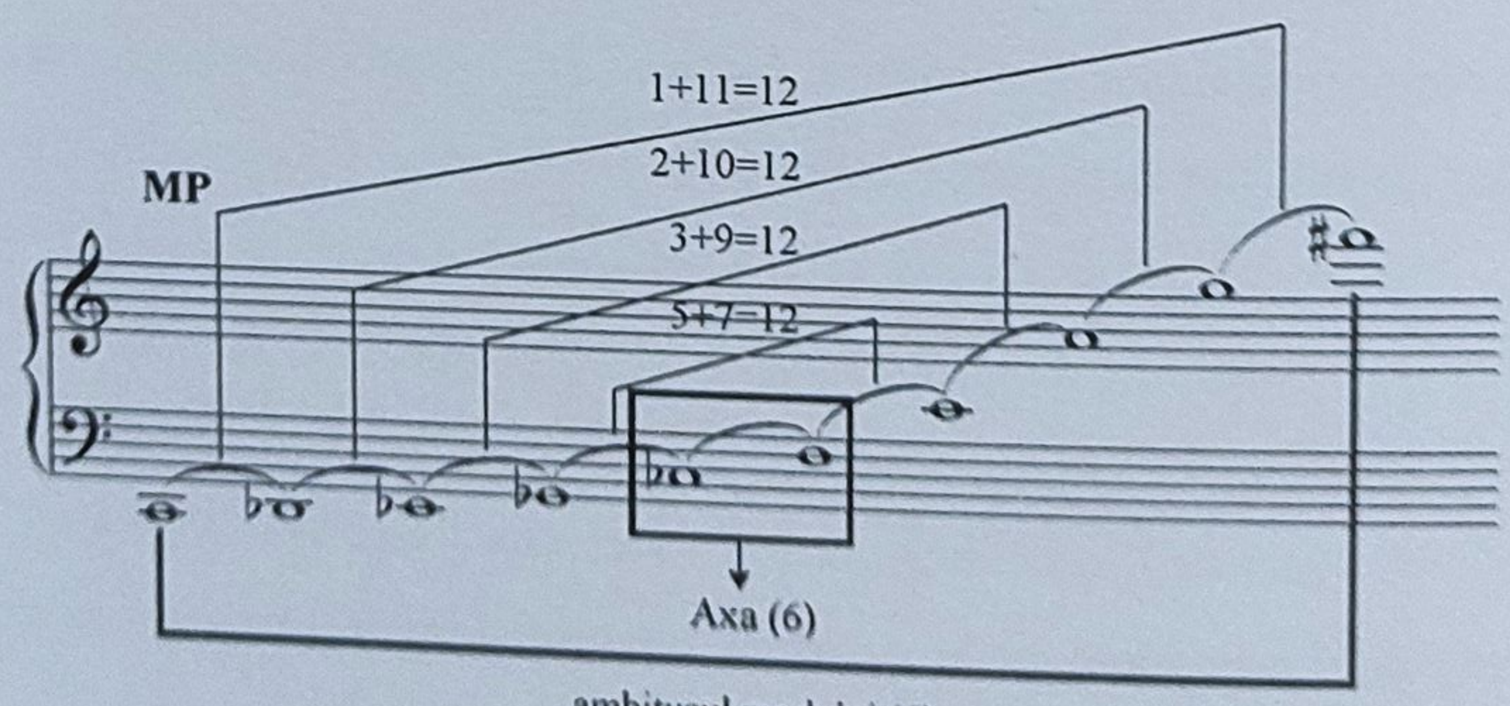
Ex. 13



Această structură deține câteva proprietăți interesante:

- **în primul rând** este o structură *simetrică*: axa – interval 6 (cvarta mărită – cvinta micşorată) tranşează modul în două tronsoane egale, ale căror intervale sunt *simetric* complementare. Ambitusul modului reprezintă echivalentul intervalului axă.

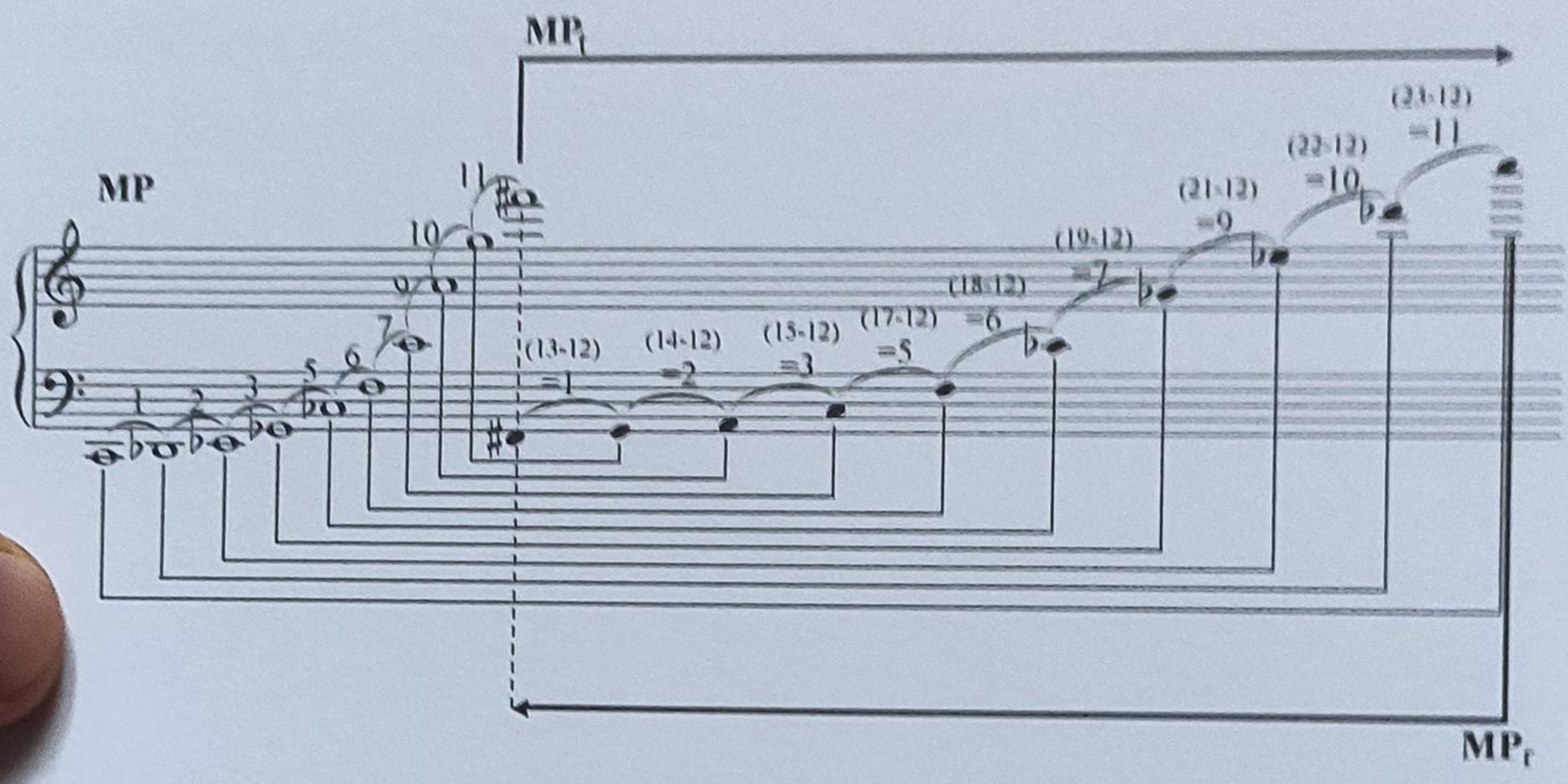
Ex. 14



ambitusul modului (6)

- **în al doilea rând**: dacă ar fi să continuăm structura modală în conformitate cu algoritmul şirului de numere extins, la care am aplica reductibilitatea prin modulul 12 (octava)

Ex. 15

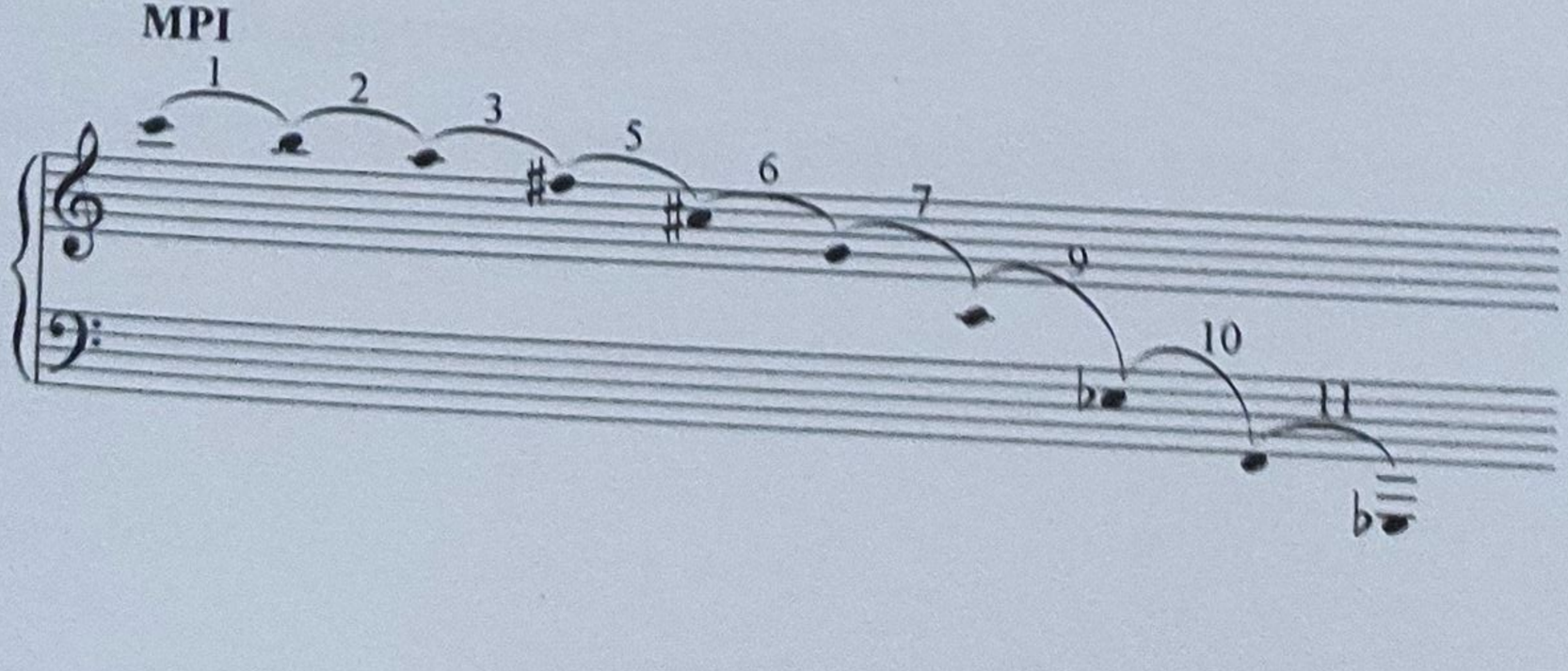


ar rezulta, pe de o parte transpoziția (*translația*) la semioctavă (cvartă mărită sau cvintă micşorată), iar pe de altă parte recurența (*reflexia*) răsturnată (prin intervale complementare) a structurii modale inițiale (MP), respectiv derivatele sale (MP_t şi MP_r).

Toate cele expuse până acum conferă structurii MP calitatea de *palindrom* şi, în acelaşi timp, de mod cu transpoziție limitată (şase transpoziții);

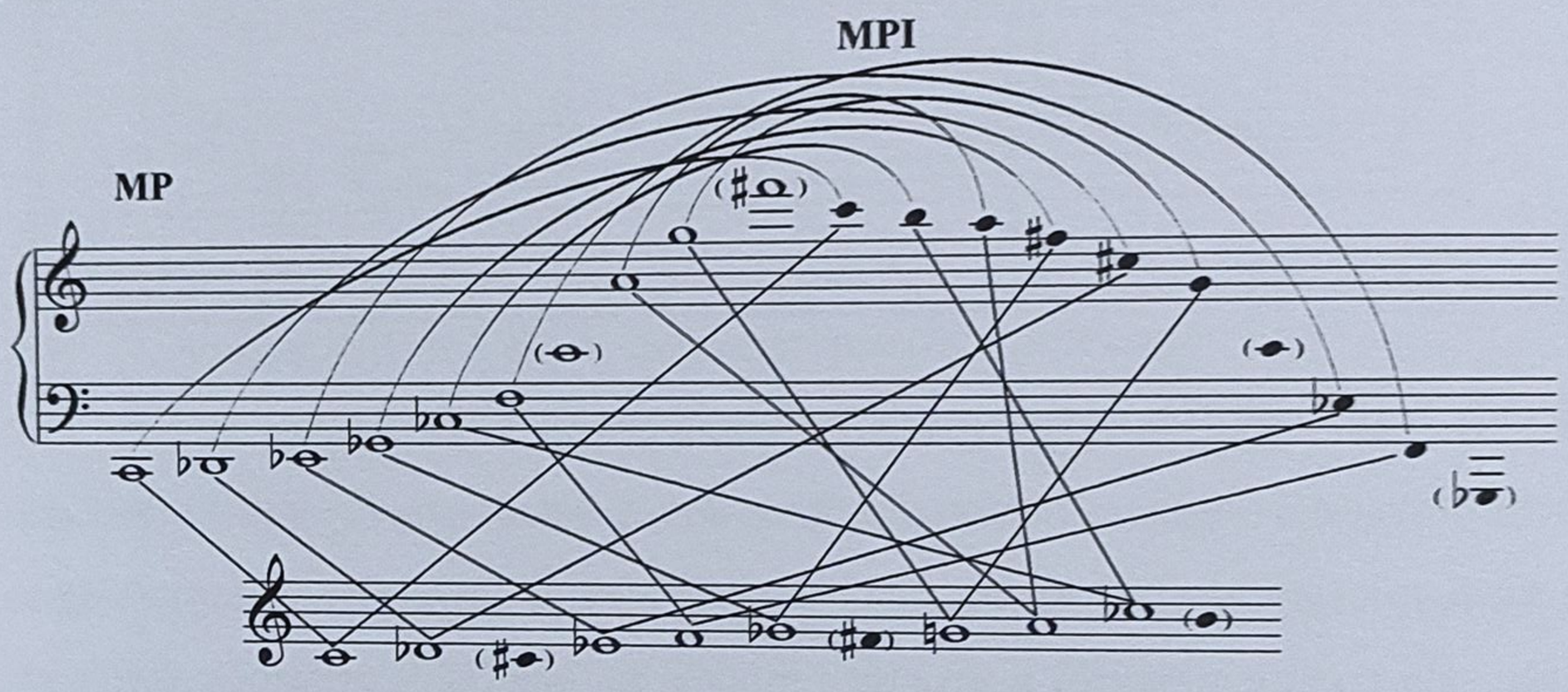
- **în al treilea rând**: schimbarea direcției de construcție a modului – inversarea sa (*simetrie de reflexie* cu axă – sunet) – produce derivata MPI ale cărei proprietăți formale enunțate mai sus rămân identice dar al cărei ethos se „răstoarnă" prin schimbarea sensului intervalelor şi relațiilor dintre acestea:

Ex. 16



- şi, în sfârşit, **în al patrulea rând**, o coincidenţă frapantă: deşi diametral opuse sub aspect intonaţional, cele două ipostaze modale (MP şi derivata MPI) beneficiază de **strict acelaşi material sonor**, strict aceleaşi zece sunete (de fapt opt, în valori absolute, întrucât aceleaşi două se repetă). Sigur, pentru confirmarea acestei identităţi este necesar şi recursul la enarmonie.

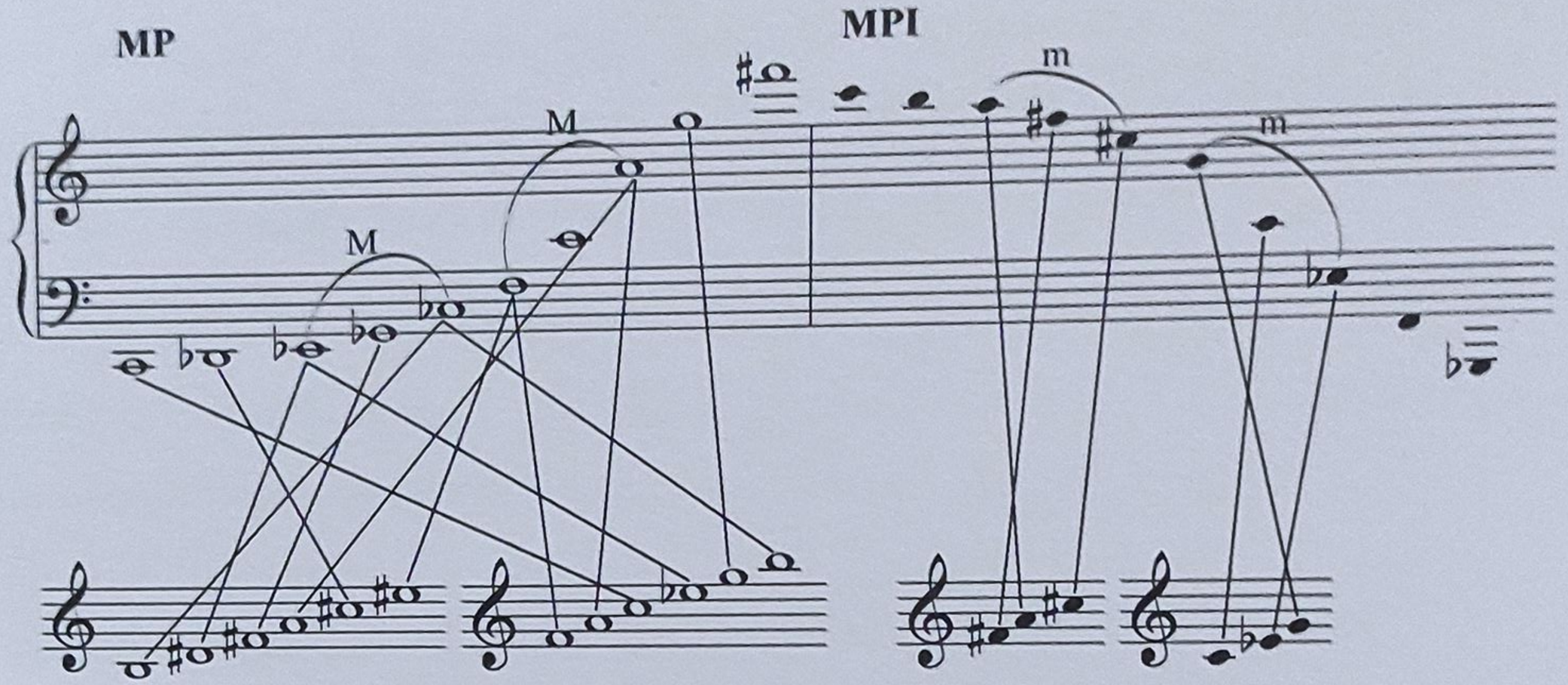
Ex. 17



Situaţia semnalată mai sus ne încredinţează o dată în plus de faptul că, structura muzicală se clădeşte fundamental pe relaţii (intervale) şi numai formal pe valori absolute (sunete).

Aminteam mai devreme că între modul de bază (MP) şi derivata sa inversă (MPI) există o „răsturnare" de sens intonaţional. Ea se produce atât la nivel parţial (pe tronsoane) cât şi global. MP conţine două structuri armonice majore care pot fi extinse la două polarităţi spectral-acustice corespunzătoare: una cu fundamentala si (do bemol), cealaltă cu fundamentala fa. În cazul MPI, cele două structuri sunt – prin *reflexie* – minore, cu fundamentalele fa diez şi respectiv do.

Ex. 18

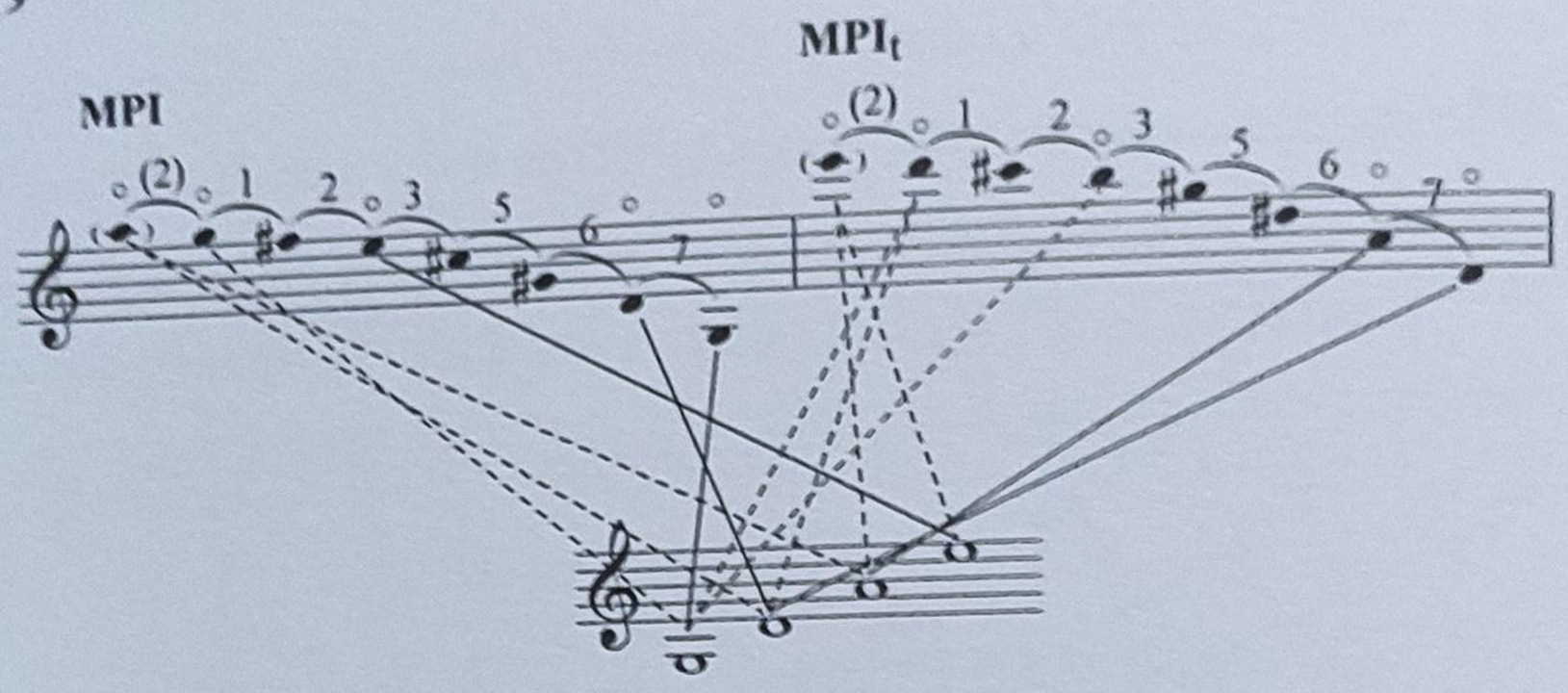


Toate proprietățile caracteristice modului MP evocate mai sus oferă acestuia şi derivatelor sale calități speciale de natură expresivă, dar şi o remarcabilă unitate structurală, calități pe care am încercat să le valorificăm în aproape toate muzicile scrise începând cu 1976.

Lucrarea *Fresce* – pentru vioară solo reprezintă prima aplicație consecventă a structurii MP, prin derivata sa „minoră" MPI. Titlul oferă o sugestie plastică în rezonanță cu cele două structuri sonore contrastante pe alternanța cărora se clădeşte muzica. Structura A, „ascetică" sub aspect ritmico-intonațional se doreşte a fi expresia hieratismului vechilor fresce de biserică. Structura B cultivă un desen ritmico-intonațional capricios, agil, al cărui geometrism interior sugerează brâiele decorative care împodobesc casele şi scoarțele bucovinene.

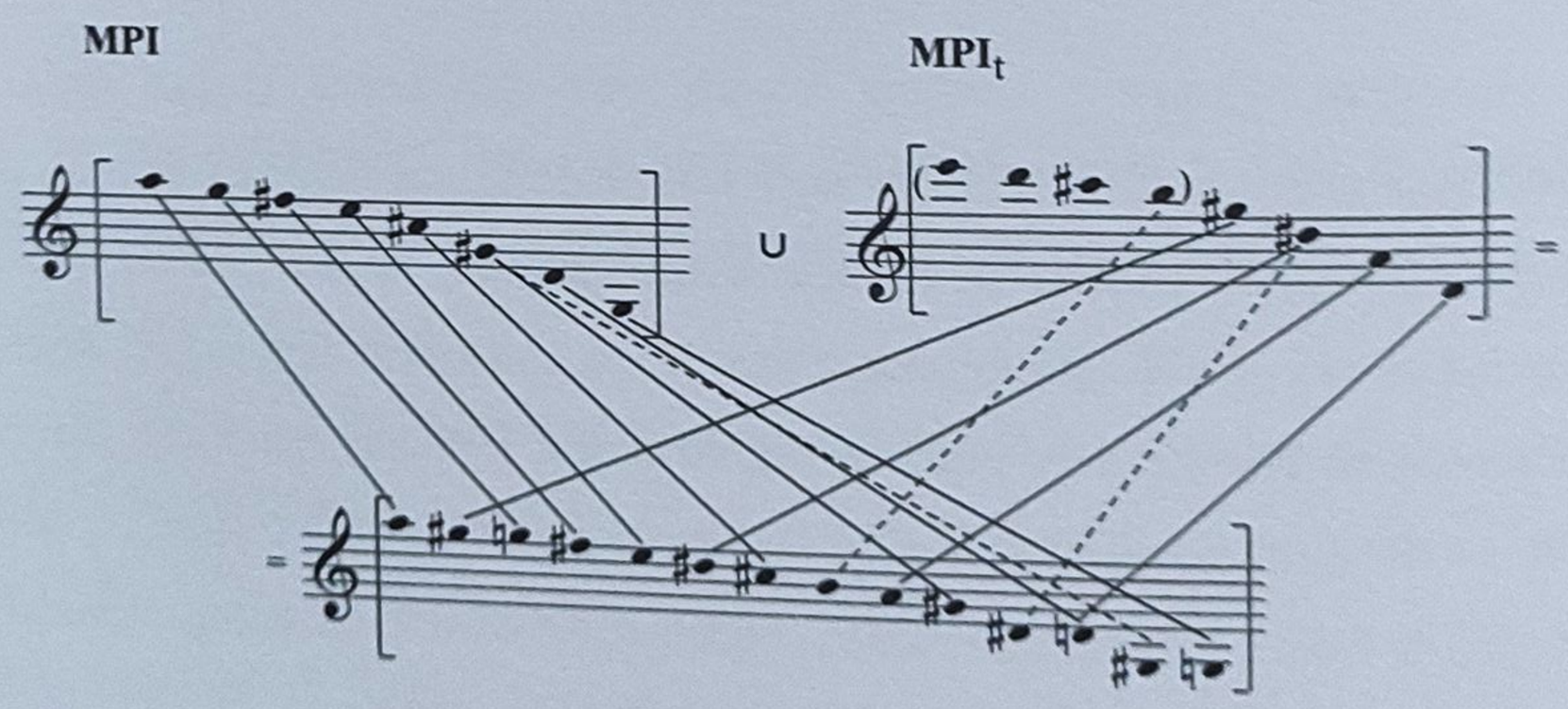
Structura modală MPI este prezentă în două ipostaze transpozitorii; motivul alegerii lor stă în faptul că sunetele sol, re1, la1 şi mi2 pe care le conțin se regăsesc în acordajul viorii, fapt ce permite valorificarea timbrală atât a coardelor libere, cât şi a flageoletelor naturale.

Ex. 19



Prezența celor două ipostaze modale se reduce la structuri parțiale (tronsoane) ale modulului de bază. Ocazional este prezent un sunet „atașat" la vârful modulului, sunet provenit din forma directă a acestuia (MP). Secțiunea centrală a lucrării (B var.1, măsurile 68-89) realizează o sinteză a materialului intonațional prin operațiunea de reuniune a MPI şi MPI$_t$.

Ex. 20



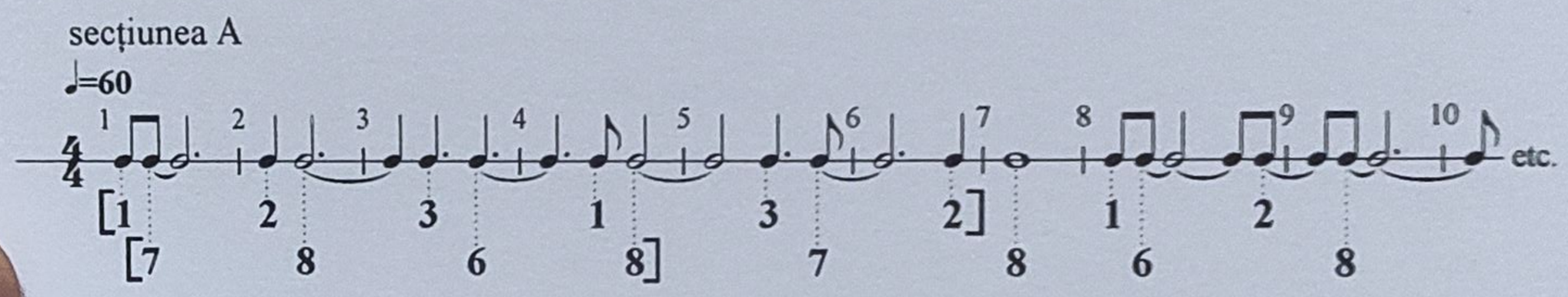
Contrastul între secțiunile A şi secțiunile B se datorează cu precădere utilizării a două operațiuni ritmice inverse.

Prima – pentru secțiunile A – este o operațiune multiplicativă: unitatea (♪) se înmulțește alternativ cu termenii şirului de numere [1 , 2 , 3 , 6 , 7 , 8], grupat în două triplete: numerele „mici" (1 , 2 , 3) şi numerele „mari" (6 , 7 ,

8). Acestea din urmă derivă din numerele „mici", adiționate cu 5: 1+5=6, 2+5=7, 3+5=8.

Recursul – şi în organizarea ritmică – la acelaşi şir de numere care generează gramatica intonațională [1, 2, 3, 5, 6, 7] este evident. Rezultă o structură ritmică alcătuită alternativ din durate „scurte" (♪, ♩, ♩.) şi durate „lungi" (𝅗𝅥., 𝅗𝅥.., 𝅝). Succesiunea duratelor „scurte" este determinată de un algoritm *simetric*, cu perioada 6: [1, 2, 3, 1, 3, 2 etc.], iar succesiunea duratelor "lungi", de un algoritm de asemenea *simetric*, cu perioada 4: [7, 8, 6, 8 etc].

Ex. 21



Cea de a doua operațiune – pentru secțiunile B – este, prin contrast, demultiplicativă: unitatea (♩) se împarte alternativ la termenii şirului de numere [2, 3, 5, 6, 7], grupat şi de această dată în două triplete: numerele „mici" (2, 3, 5) şi numerele „mari" (5, 6, 7) – numărul 5 reprezentând acum conjuncția. Rezultă o structură ritmică alcătuită alternativ din diviziuni „lungi" (♪, ♪³) şi diviziuni „scurte" (♪⁶, ♪⁷), valoarea ♪⁵ fiind valoarea medie (*axa de simetrie*). Algoritmul succesiunii acesteia este şi de această dată *simetric*: [5, 6, 7, 5, 7, 6 etc.](perioada 6) şi respectiv [3, 2, 5, 2 etc.](perioada 4).

Ex. 22

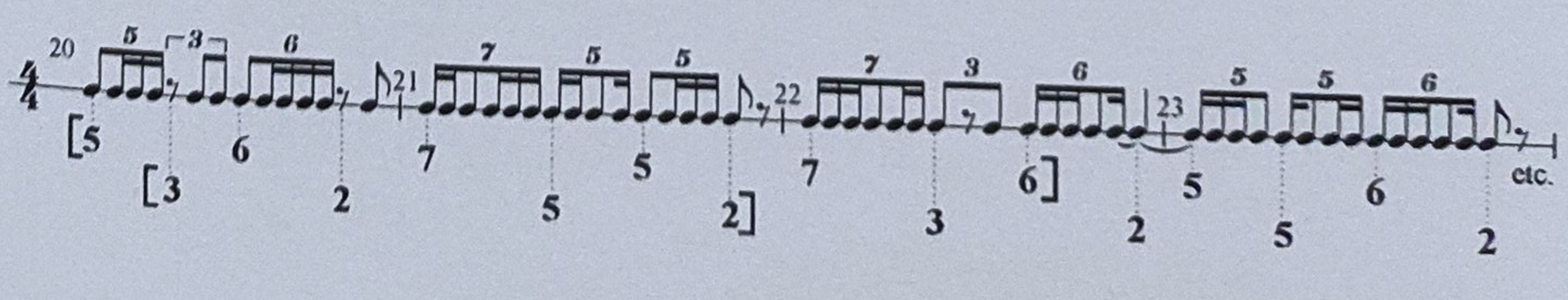
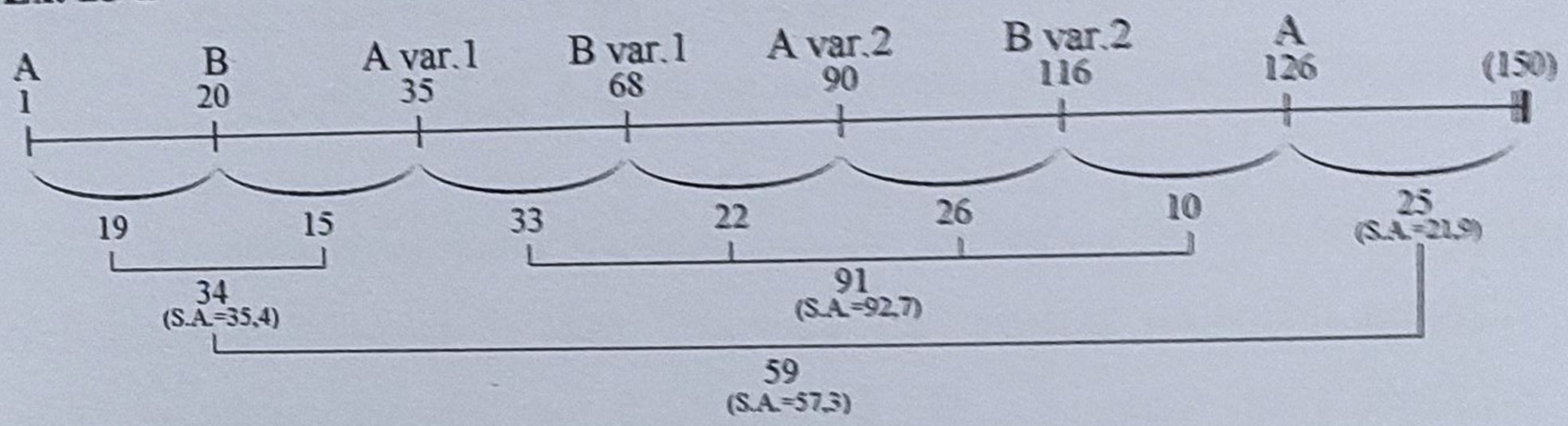


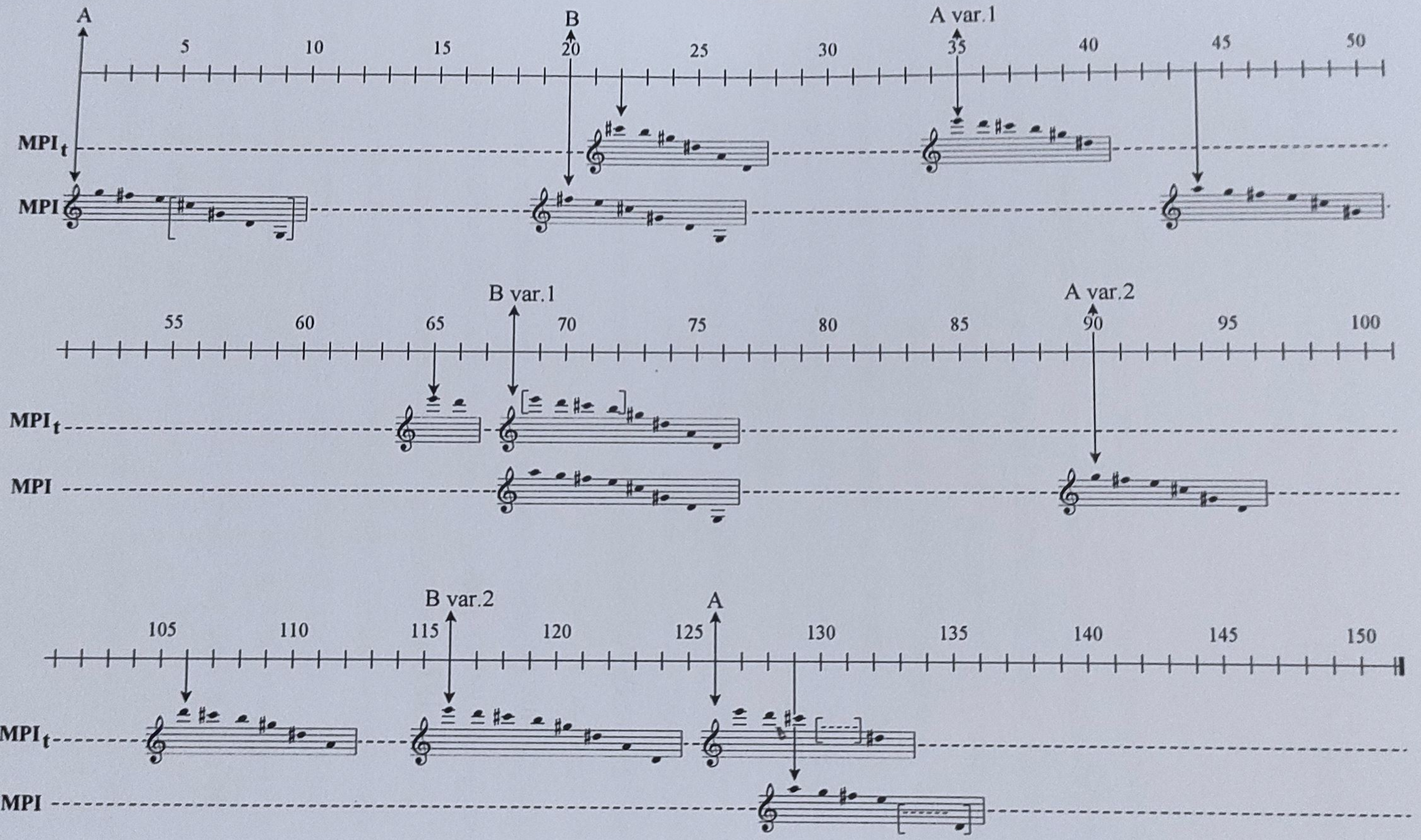
Diagrama lucrării ilustrată în exemplul 23 (a și b) denotă atât prezența *simetriei*, cât și filiația cu raporturile *Secțiunii de Aur*.

Ex. 23 a



Fresce – pentru vioară solo reprezintă prima noastră experiență creatoare în care rigoarea, spiritul constructivist, au prevalat asupra intuiției. Lucrarea a făcut parte dintre cele șapte lucrări pentru vioară solo promovate în etapa finală, la secțiunea de compoziție a Concursului Internațional *Henryk Wieniawski* de la Poznan, ediția 1977.

Ex. 23 b


A
B
A var.1
5
10
15
20
25
30
35
40
45
50
MPI$_t$
MPI
B var.1
A var.2
55
60
65
70
75
80
85
90
95
100
MPI$_t$
MPI
B var.2
A
105
110
115
120
125
130
135
140
145
150
MPI$_t$
MPI

(XII) *ANTIPHONIES*
CONCERT PENTRU VIOARĂ ŞI TREI GRUPURI DE INTERPREŢI
(1980)

Între lucrările propuse spre analiză în contextul prezentului nostru demers, lucrarea *Antiphonies* se distinge prin două aspecte particulare. Primul vizează materialul sonor, mai exact partiția scalară a înălțimilor. Cu o singură excepție, *Antiphonies* este singura noastră muzică în care sunt prezente consecvent microintervalele, în accepțiunea sferturilor de ton şi derivatelor acestora. Excepția amintită (*Şapte intersecții ale unui sentiment cu un anotimp* – a se vedea capitolul XIV) „atinge" sferturile de ton cu totul incidental, într-o manieră mai mult expresivă decât structurală.

Cel de-al doilea aspect particular, în conexiune cu primul (pe care de altfel l-a şi generat), este recursul la citatul folcloric. De această dată, *Antiphonies* nu este un caz singular; la soluția citatului am aderat şi în Simfonia *De natura poesis*.

Spuneam mai devreme că citatul a generat utilizarea microintervalelor pentru simplul motiv că acestea din urmă sunt prezente în transcrierea primului dintre cele două eşantioane folclorice (citate parțiale) prezente în lucrare.

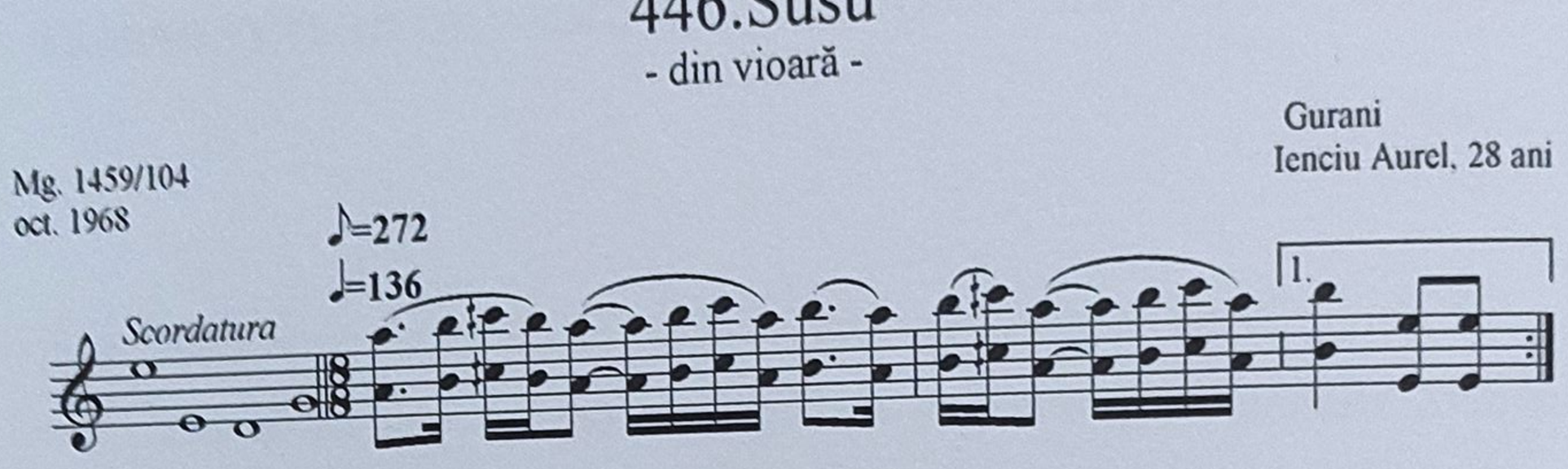
Am imaginat construcția lucrării *Antiphonies* asemenea unui arc sonor care uneşte două expresii folclorice, fundamental diferite caracterologic, prima plasată la începutul muzicii, cea de-a doua la sfârşit. Metamorfozarea uneia în cealaltă se produce în urma unui laborios proces transformațional cu care se identifică de altfel însăşi substanța muzicii.

Primul eşantion este un fragment de joc instrumental extras din colecția lui Traian Mîrza[194]:

---

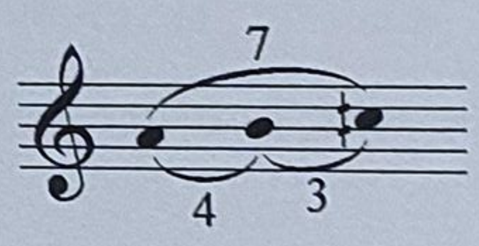
[194] Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 400

Ex. 24



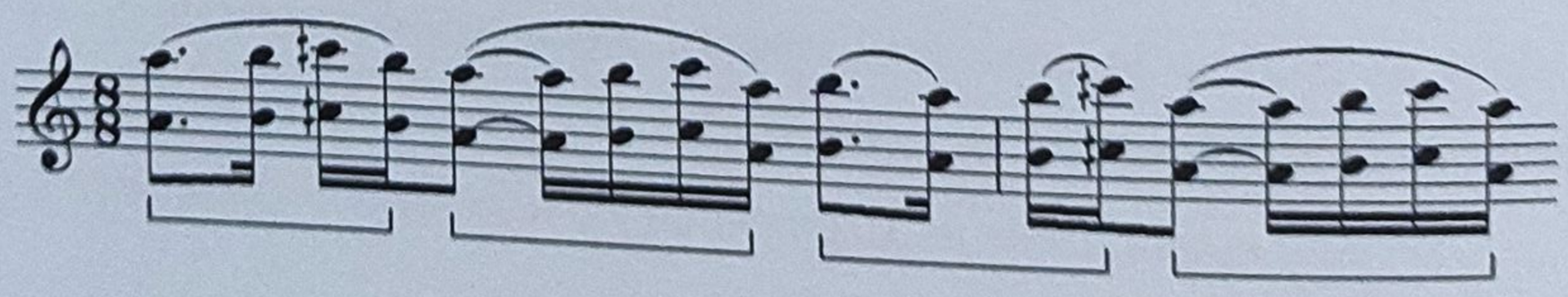
Se remarcă prezența microintervalică în ipostaza intervalului de trei sferturi de ton (si-do semidiez) care face ca ambitusul intonațional al tricordului să totalizeze o terță medie (jumătatea cvintei perfecte), cu valoare microintervalică 4 + 3 = 7.

Ex. 25



Un interesant fenomen se produce sub aspect ritmic: structura ternară a celulei, circumscrisă cadrului metric binar (8/8), generează o configurație „hemiolică" inversă (ternar/binar).

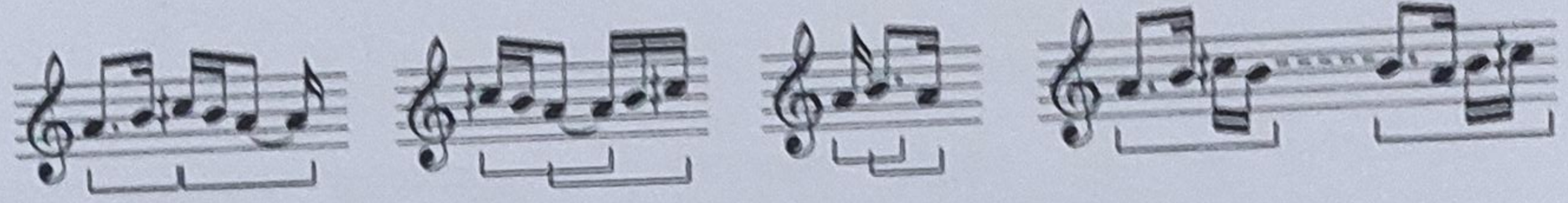
Ex. 26



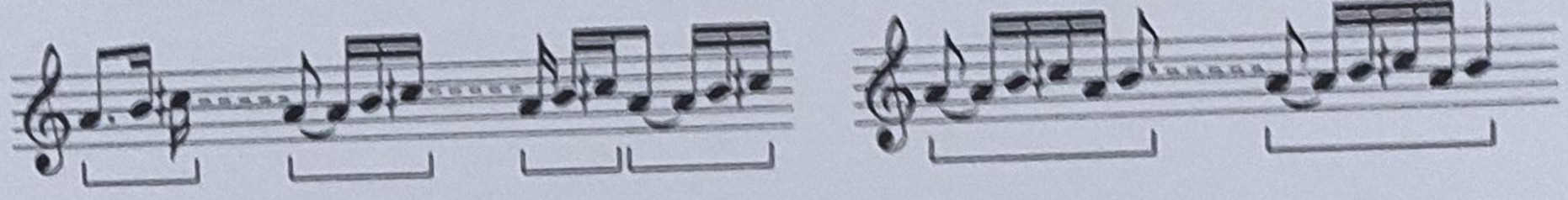
Morfologia citatului denotă o consistentă prezenţă a *simetriilor* intercalate:

Ex. 27

reflexie



translaţie



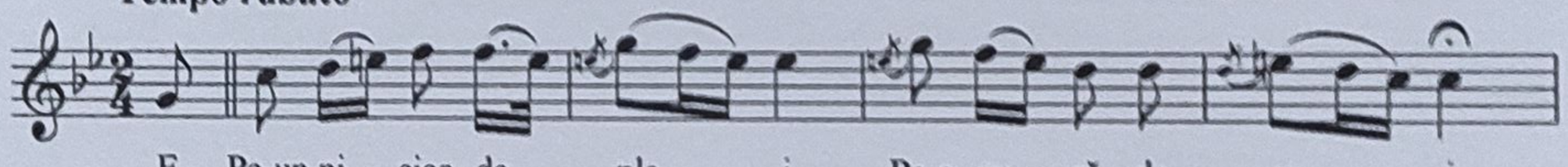
Cel de-al doilea eşantion folcloric este fragmentul corespunzător primelor două rânduri melodice dintr-o variantă muzicală a *Mioriţei*, extrasă din studiul lui Tiberiu Brediceanu[195]:

Ex. 28

F.41 h) şi 42 a) şi b) Categ. III –

CORNEREVA
Stana Stângu, ţărancă (născ. 1883)

Tempo rubato



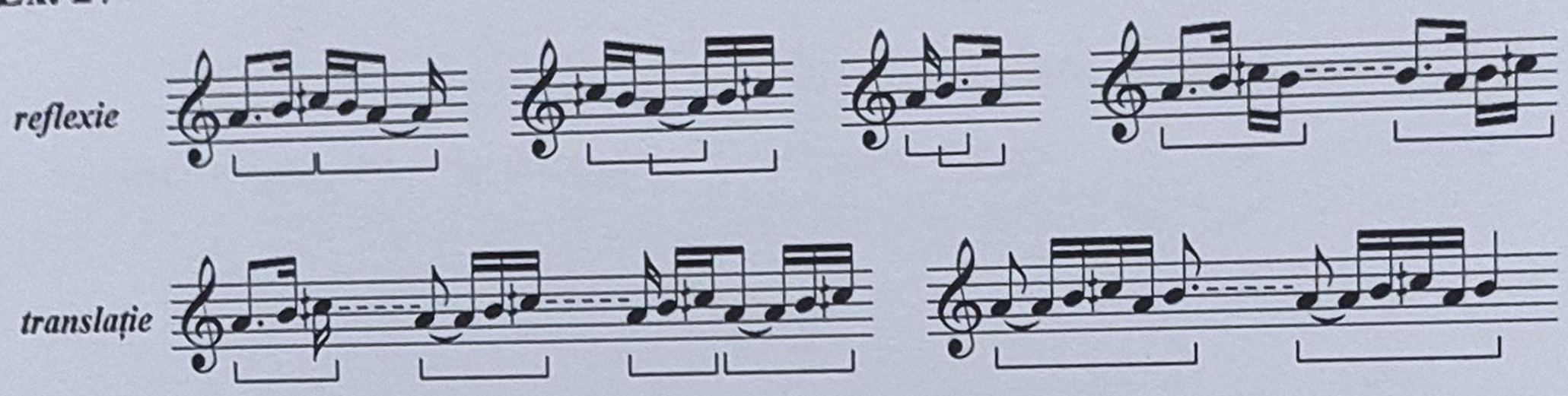
Semnalăm prezenţa unei *simetrii de reflexie* libere, corespunzătoare arcului melodic în ansamblul său şi a unor *simetrii de translaţie* (repetări ritmice) la nivelul detaliului.

O apropiere formală pe care am găsit-o între structura intonaţională a citatului şi structura modală MPI (a se vedea capitolul XI) ne-a determinat să „ajustăm" proporţiile intervalice originare la structura modului nostru. În plus,

[195] Tiberiu Brediceanu, *„Mioriţa" – studiu şi culegere de folclor*, în Revista Muzica, nr. 4, aprilie 1974, p. 20

Morfologia citatului denotă o consistentă prezență a *simetriilor* intercalate:

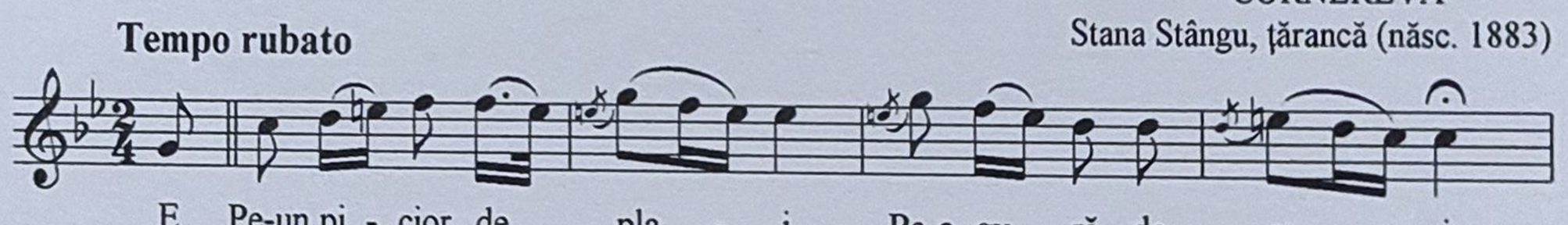
Ex. 27



Cel de-al doilea eşantion folcloric este fragmentul corespunzător primelor două rânduri melodice dintr-o variantă muzicală a *Mioriței*, extrasă din studiul lui Tiberiu Brediceanu[195]:

Ex. 28

F.41 h) şi 42 a) şi b) Categ. III –



Semnalăm prezența unei *simetrii de reflexie* libere, corespunzătoare arcului melodic în ansamblul său şi a unor *simetrii de translație* (repetări ritmice) la nivelul detaliului.

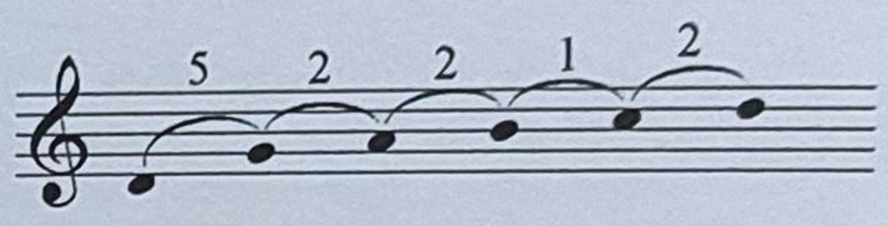
O apropiere formală pe care am găsit-o între structura intonațională a citatului şi structura modală MPI (a se vedea capitolul XI) ne-a determinat să „ajustăm" proporțiile intervalice originare la structura modului nostru. În plus,

[195] Tiberiu Brediceanu, *„Mioriţa" – studiu şi culegere de folclor*, în Revista Muzica, nr. 4, aprilie 1974, p. 20

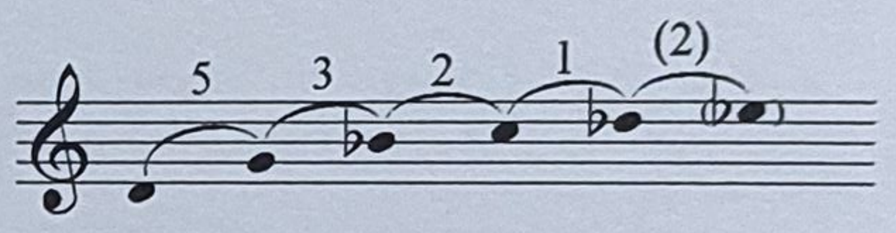
„corecţiile" microintervalice pe care le-am aplicat au fost menite să „înmoaie" temperanţa, să medieze compromisul între cele două structuri modale (a şi b) şi să „acordeze"citatul „Brediceanu" la ethosul citatului „Mîrza".

Ex. 29

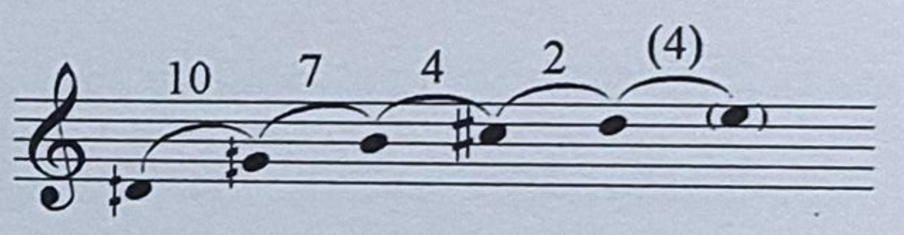
(a) citat "Brediceanu" transpus



(b) MPI

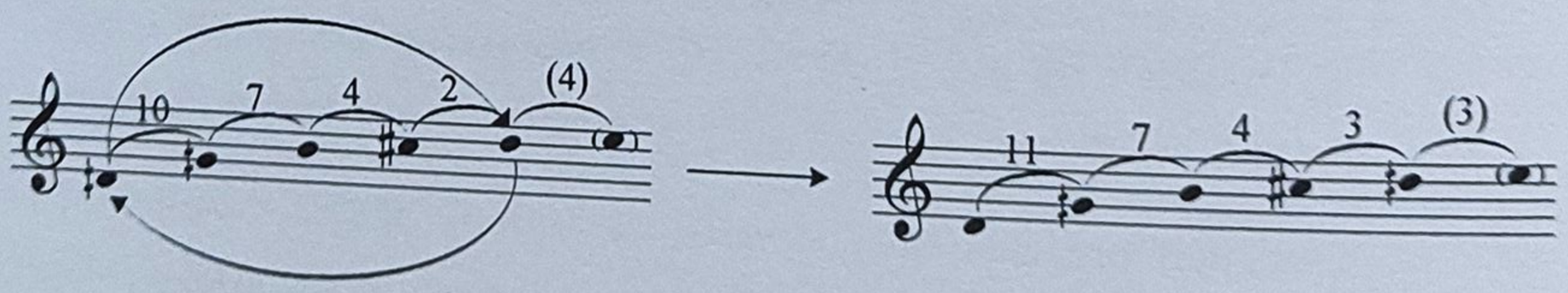


(c) structura microintervalică



Prin inversarea polarităţii extremelor modului microintervalic, se deduce o nouă structură modală al cărei corespondent numeric este un şir cu proprietăţi fibonacciene (3 + 4 = 7, 4 + 7 = 11).

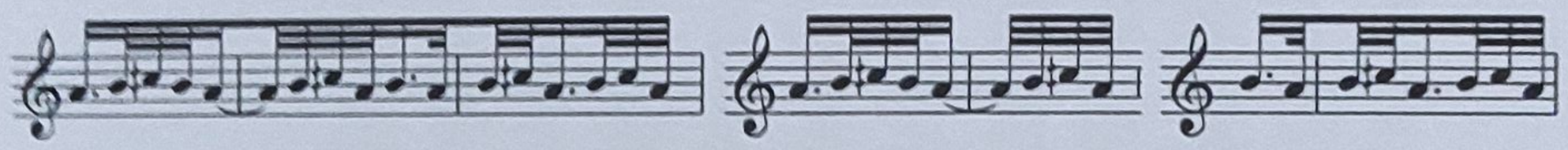
Ex. 30



Lucrarea *Antiphonies* se structurează în şase secţiuni ample concepute a fi executate attacca.

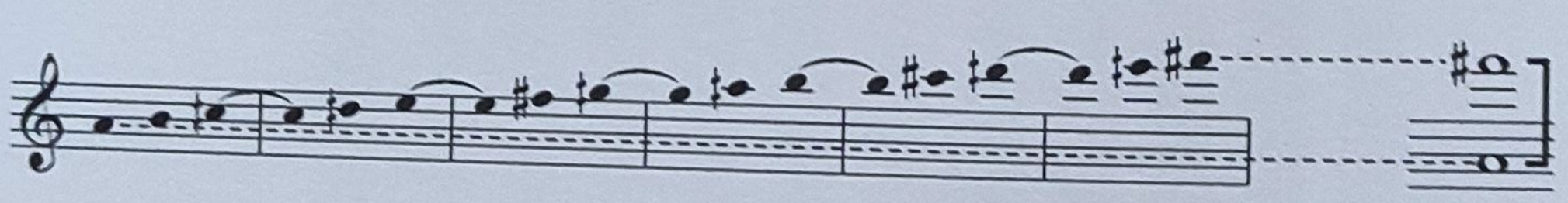
Prima secțiune (până la numărul 7) este consacrată exclusiv modelării materialului muzical al citatului „Mîrza". După decuparea celulei ritmico-intonaționale cadențiale și repartizarea sa timpanului, o singură dată, în chiar începutul muzicii, urmează tratarea transformațională a modulului tricordic – „hemiolic" în forma sa completă sau divizat în două segmente egale.

Ex. 31



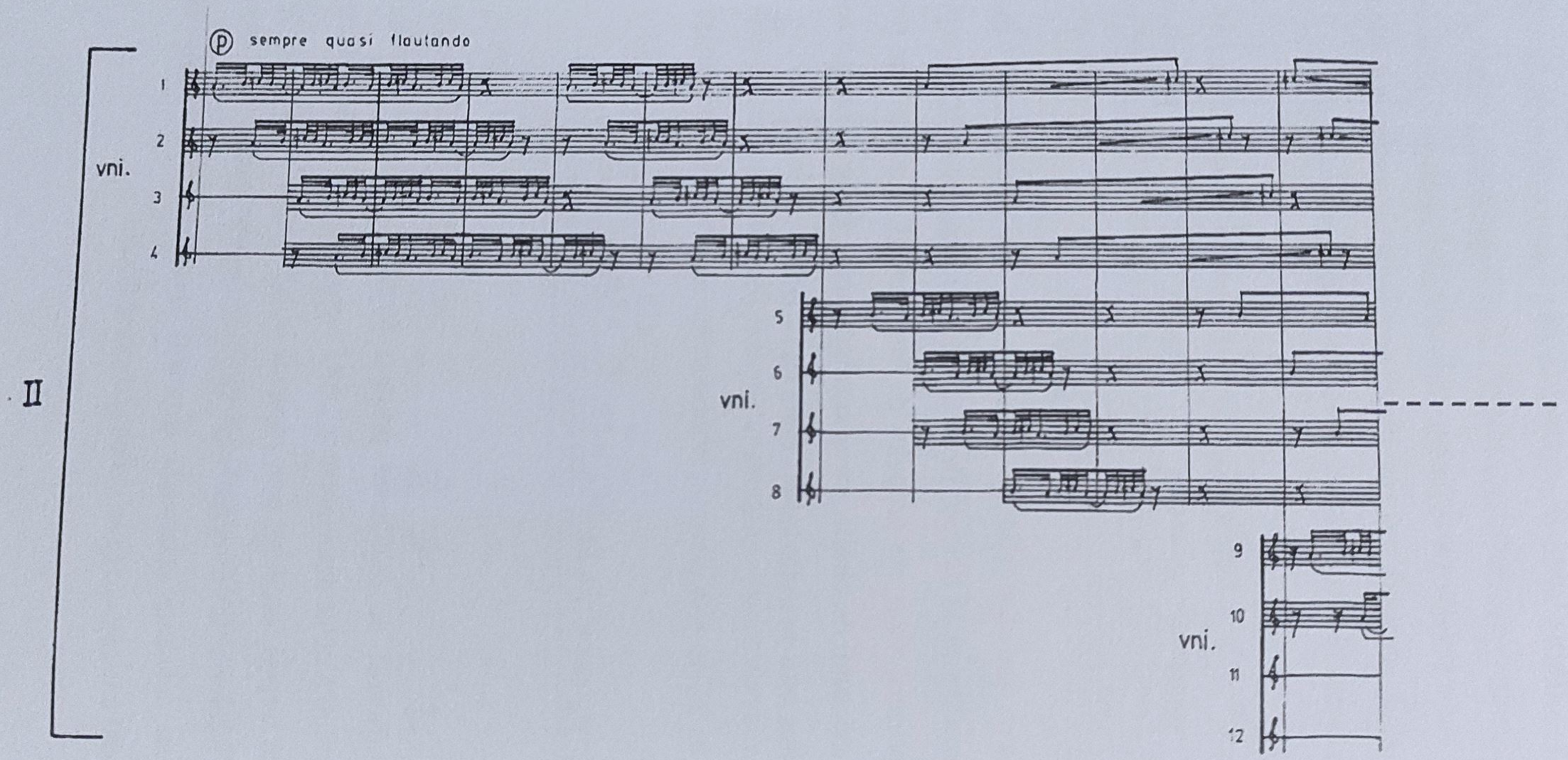
Tratarea transformațională consistă în ramificarea prin transpoziții succesive, ascendente, la interval de terță medie (intervalul ambitus) repartizate celor douăsprezece viori ale grupului de interpreți II, asociate câte patru. La încheierea procesului de ramificare se configurează o spectralitate intonațională al cărei ambitus este de terțiadecimă mare (la1 - fa#3).

Ex. 32

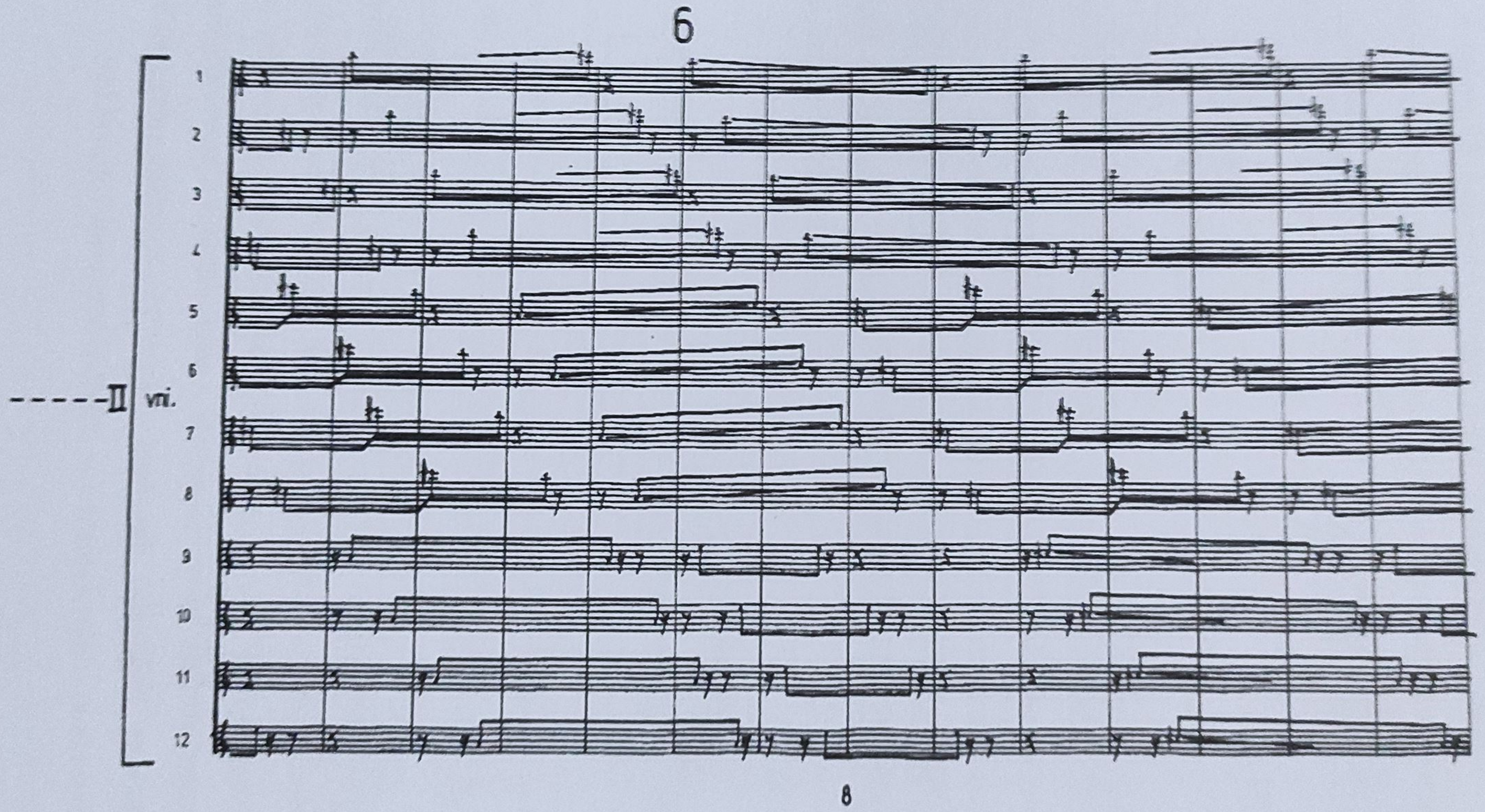


Ramificarea se realizează printr-o formulă canonică la distanță de optime, distribuită celor douăsprezece „voci"; progresia intonațională către acut se realizează treptat, oscilant, prin recursul la „glissando" aplicat pe structura modulului folcloric în integralitatea sa. Rezultanta sonoră este o textură fluctuantă cu densitate orizontală (ritmică) constantă și densitate verticală (intonațională) crescătoare (a se vedea și exemplul 32).

Ex. 33

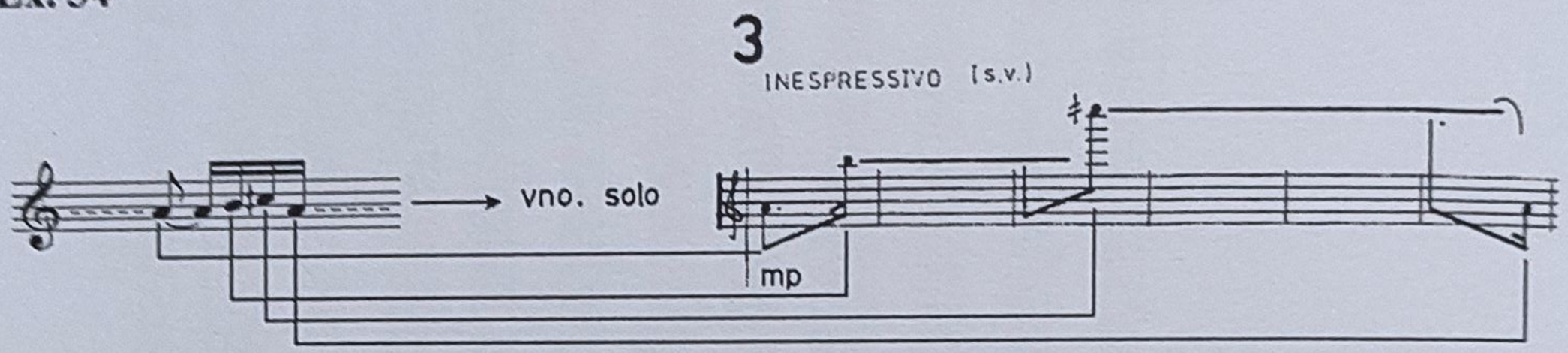


Ex. 33 (continuare)



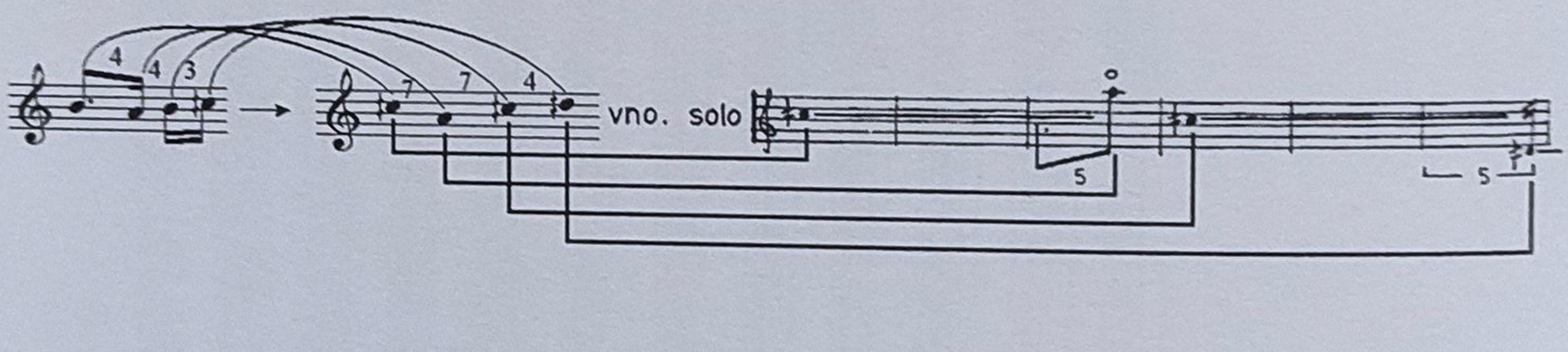
Prima intervenție a viorii soliste (numărul 3) produce în primă fază o „dilatare" a modulului folcloric, atât ritmic (augmentare) cât şi intonațional (extensie intervalică la octavă), în fond o aplicație a *omotetiei*,

Ex. 34



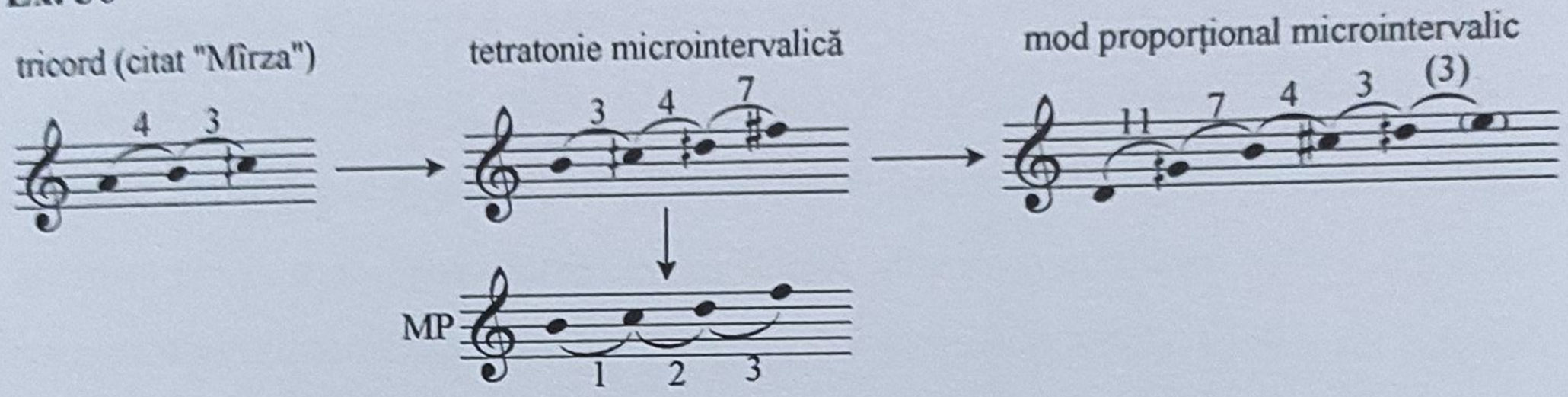
continuată printr-o inversare a tricordului intonațional, amplificat proporțional şi răsturnat prin complementaritate intervalică.

Ex. 35



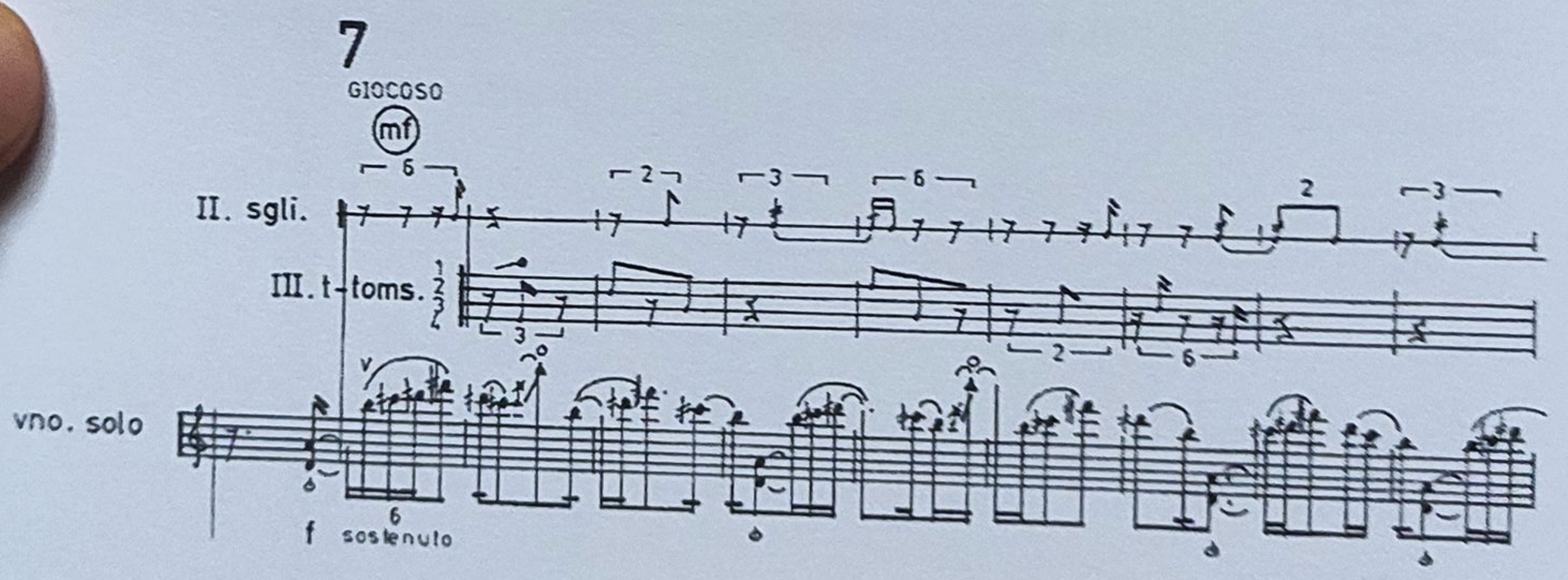
Secțiunea a doua (numerele 7-14) debutează cu o structură nouă, distribuită viorii soliste. Modul utilizat este o tetratonie microintervalică cu ambitusul de cvintă perfectă, rezultată din conjugarea unui tricord microintervalic de structură inversă (citatul „Mîrza") cu o terță medie. Se configurează un prim pas într-o evoluție progresivă, care va conduce către structura modului proporțional microintervalic (cu polaritate inversată) din final. Semnalăm totodată relația neîntâmplătoare între tetratonia microintervalică nou creată şi tronsonul inițial al MP.

Ex. 36



Construcția melodică se revendică unei configurații ritmico-intonaționale absolut *simetrice* supusă unui proces de „decupare", prin eliminarea alternativă a câte unui sunet component, conform unui algoritm precis. Sunetele lipsă („decupate") sunt prezente în complementaritate ritmică la instrumentele de percuție (sonagli și tom-toms) din grupul de interpreți I. Rezultatul sonor are, prin contrast cu rigoarea construcției, un caracter improvizatoric.

Ex. 37

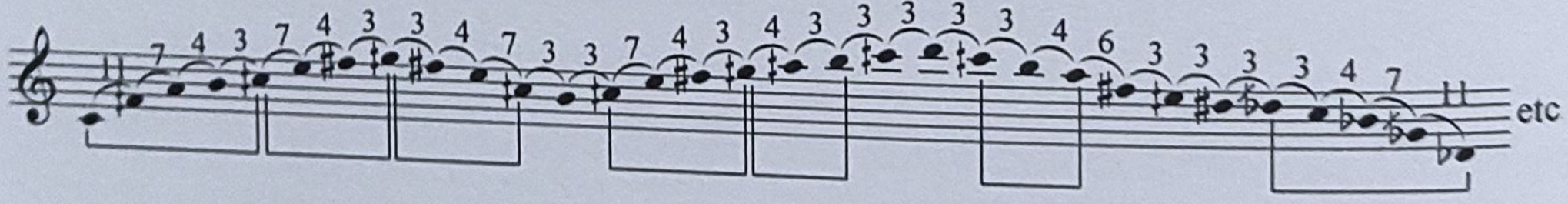


În paralel cu noua structură, vioara solistă dezvoltă în etape structura tricordică amplificată precedentă.

Secţiunea a treia (numerele 14-18) constă într-un şir de şapte texturi construite (ritmic) în maniera aleatoric controlată a alternanţei ultrarapide dintre grupuri binare de valori (𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰), în formule repetitive, pe ipostaze transpoziţionale ale tricordului microintervalic, texturi întrerupte din loc în loc prin atacuri în sforzando ale grupului de interpreţi I în tutti. Astfel creată, prima zonă de maximă tensiune a lucrării se frânge (între numerele 16 şi 17) în textura canonică iniţială inversată, atribuită de această dată corzilor grave (6 viole, 4 violoncele, 2 contrabaşi) ale grupului de interpreţi II (*simetrie de reflexie*).

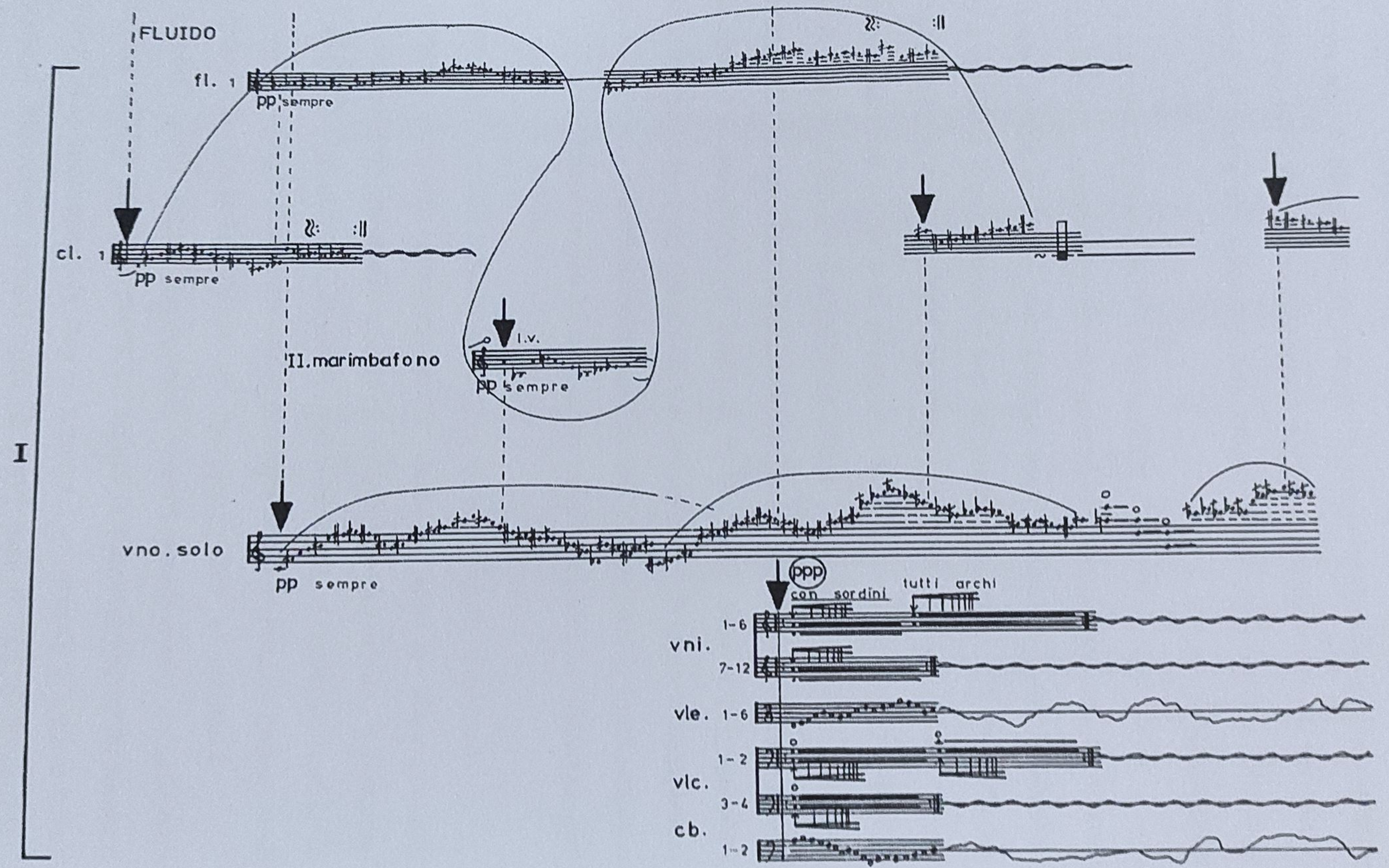
Secţiunea a patra, *Fluido* (numerele 18-23) este plasată în centrul lucrării şi reprezintă cheia de boltă a arcului sonor în ansamblul său. Traseul şerpuit al viorii soliste se intersectează cu un traseu similar care se perindă alternativ la flaut 1, oboi 1, clarinet 1, marimba, clavecin (grupul de interpreţi I). Conductul melodic al instrumentului solist conceput ritmic ad libitum, este reprezentat în notaţie proporţională. El se dezvoltă intonaţional din modul proporţional microintervalic (a se vedea exemplul 36), conjugat intergral sau parţial – pe tronsoane – cu el însuşi, în volute (ascendent-descendent), de o manieră „una corda".

Ex. 38



Fluiditatea melodică se raportează (în acompaniament) la o structură texturală aleatorie statică, asigurată de instrumentele cu coarde ale grupului de interpreţi I (coarde libere, flageolete, asociate cu diverse moduri de atac).

Ex. 39


FLUIDO
fl. 1
pp sempre
cl. 1
pp sempre
II.marimbafono
l.v.
pp sempre
I
vno. solo
pp sempre
ppp
con sordini
tutti archi
vni.
1-6
7-12
vle. 1-6
vlc.
1-2
3-4
cb.
1-2

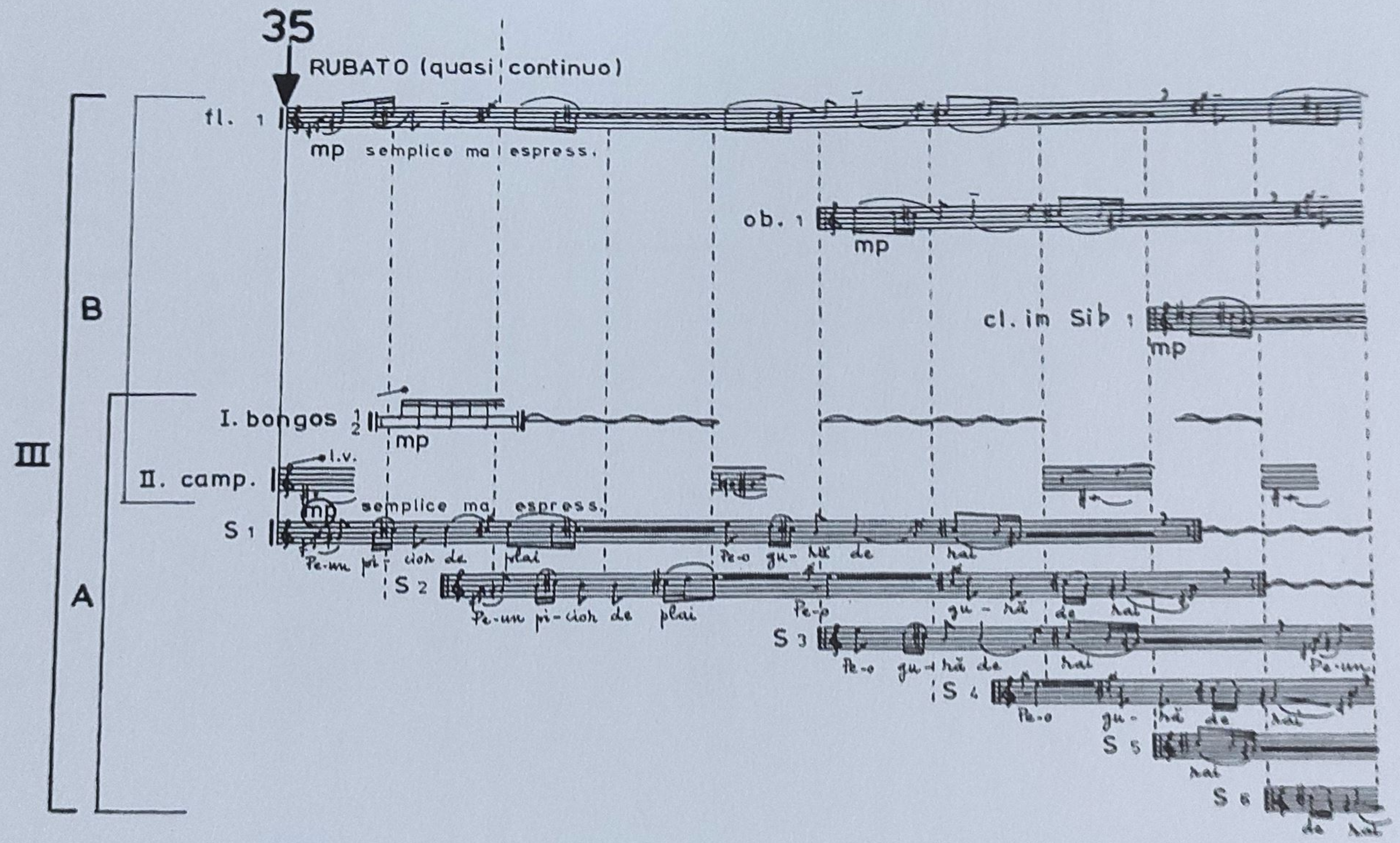
Fragmentarea tot mai insistentă – prin întreruperi – a continuum-ului melodic al viorii soliste anticipă trecerea la **secțiunea a cincea** a lucrării (numerele 23-32). Aceasta compune o expresie de sinteză a structurilor afirmate în prima, a doua și a treia secțiune, fiecare dintre ele aflate în diferite stadii transformaționale.

Secțiunea a șasea (de la numărul 32 până la sfârșit) propune o formulă insolită de „acompaniament" pentru un concert instrumental. Grupul al treilea de interpreți (plasat diamentral opus scenei), care intervine pentru prima oară în economia lucrării, este reprezentat de **cor** (masculin, apoi feminin) și percuție, ossia suflători (lemne, alămuri) și percuție. Varianta alternativă („ossia") a fost adoptată, de altfel, de cele două interpretări de care s-a bucurat lucrarea. Este secțiunea în care, pe textura dublu stratificată a corului masculin (ossia: trei fagoți, contrafagot, patru corni, trombon, tuba) se consumă cadența solistică (numărul 33) și care, începând cu numărul 35, configurează o codă textural-eterofonică la corul feminin (ossia: doi flauți, doi oboi, doi clarineți), având ca subiect citatul „Brediceanu", distorsionat microintervalic (a se vedea exemplul 40). Exemplul 41 oferă o imagine recapitulativă asupra lucrării.

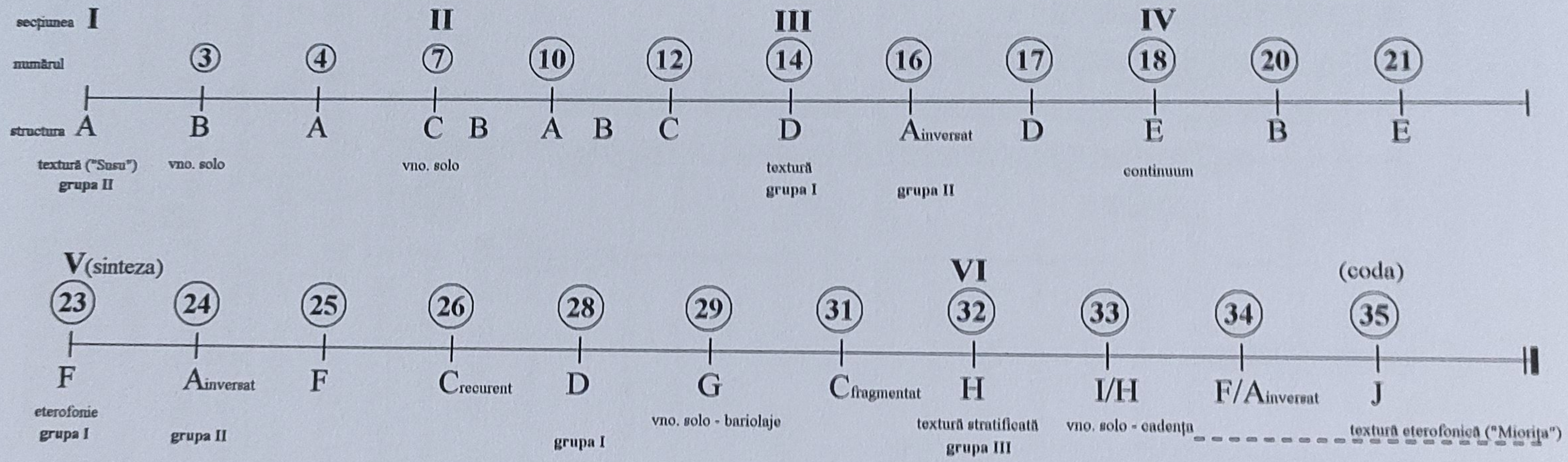
Termenul *Antiphonies* închide în conținutul noțiunii două semnificații: una esențială și una formală. Prima exprimă diferența caracterologică, „antifonică", dintre cele două citate folclorice care mărginesc lucrarea. Cea de-a doua face trimitere la dispunerea de o manieră „antifonică" a celor trei grupuri de interpreți, dispunere reprezentată în schița aflată la începutul partiturii.

Lucrarea a fost prezentată în cadrul secțiunii de compoziție a Concursului Internațional *Henryk Wieniawski*, ediția 1980, unde a obținut premiul al treilea (premiul al doilea nu a fost acordat). A fost interpretată în primă audiție la Poznan, în concertul de gală al Concursului și în primă audiție românească la Iași, în mai 1983, de către Daniel Podlovschi, acompaniat de orchestra Filarmonicii *Moldova*, dirijată de Ion Baciu.

Ex. 40


35
RUBATO (quasi continuo)
fl. 1
mp semplice ma espress.
ob. 1
mp
cl. in Si♭ 1
mp
B
III
I. bongos 1 2
mp
II. camp.
l.v.
mp semplice ma espress.
S 1
Pe-un pi-cior de plai
Pe-o gu-ră de rai
S 2
Pe-un pi-cior de plai
Pe-o gu-ră de rai
S 3
Pe-o gu-ră de rai
Pe-un
S 4
Pe-o gu-ră de rai
S 5
rai
S 6
de rai
A

Ex. 41


secțiunea I II III IV
numărul 3 4 7 10 12 14 16 17 18 20 21
structura A B A C B A B C D Ainversat D E B E
textură ("Susu") grupa II
vno. solo
vno. solo
textură grupa I
grupa II
continuum
V(sinteza) VI (coda)
23 24 25 26 28 29 31 32 33 34 35
F Ainversat F Crecurent D G Cfragmentat H I/H F/Ainversat J
eterofonie grupa I
grupa II
grupa I
vno. solo - bariolaje
textură stratificată grupa III
vno. solo - cadența
textură eterofonică ("Miorița")

(XIII) *SINUS* – PENTRU CLARINET SOLO (1982)

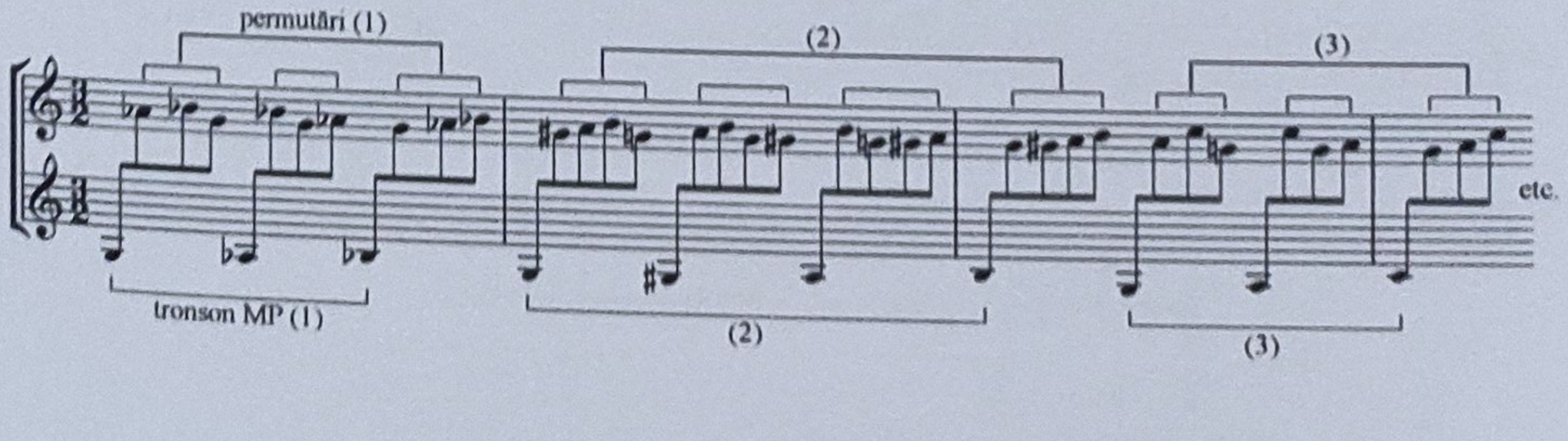
Sinus – pentru clarinet solo reprezintă un „studiu de caz", de fapt, un exercițiu de rigoare tehnică in extremis. De aici şi singularitatea sa în prezentul context analitic.

Exercițiul are ca obiect evaluarea motricității unui mecanism modal, nimeni altul decât MP – modul intervalic proporțional – prezentat în capitolul XI. Punctul de pornire îl reprezintă stadiul tricordic al modului MP construit pe sol1 (efect fa1 la clarinet în si bemol). Procesul evolutiv se bazează pe operațiunea de adiționare succesivă a câte unui interval nou la cele deja existente. Extensia maximă atinsă este de opt sunete (şapte intervale) şi un ambitus de dublă octavă mărită (sol1, sol diez 3). A se vedea în acest sens exemplul 43.

Motricitatea substructurilor (tronsoanelor) modale reprezentate mai sus este activată prin operațiunea de **permutare circulară** – dublă aplicație a *translației* şi *rotației.* Sensurile permutărilor pot fi ascendente (substructurile 1-7, 10, 15, 21), descendente (substructurile 11, 16 şi 17) sau, alternativ, ascendent-descendente (substructurile 8, 9, 12-14, 18-20).

Structura sintactică figurativă este disociată constant pe două niveluri, plasate la interval de o octavă, fapt ce conferă acesteia şi atributele unei polifonii latente.

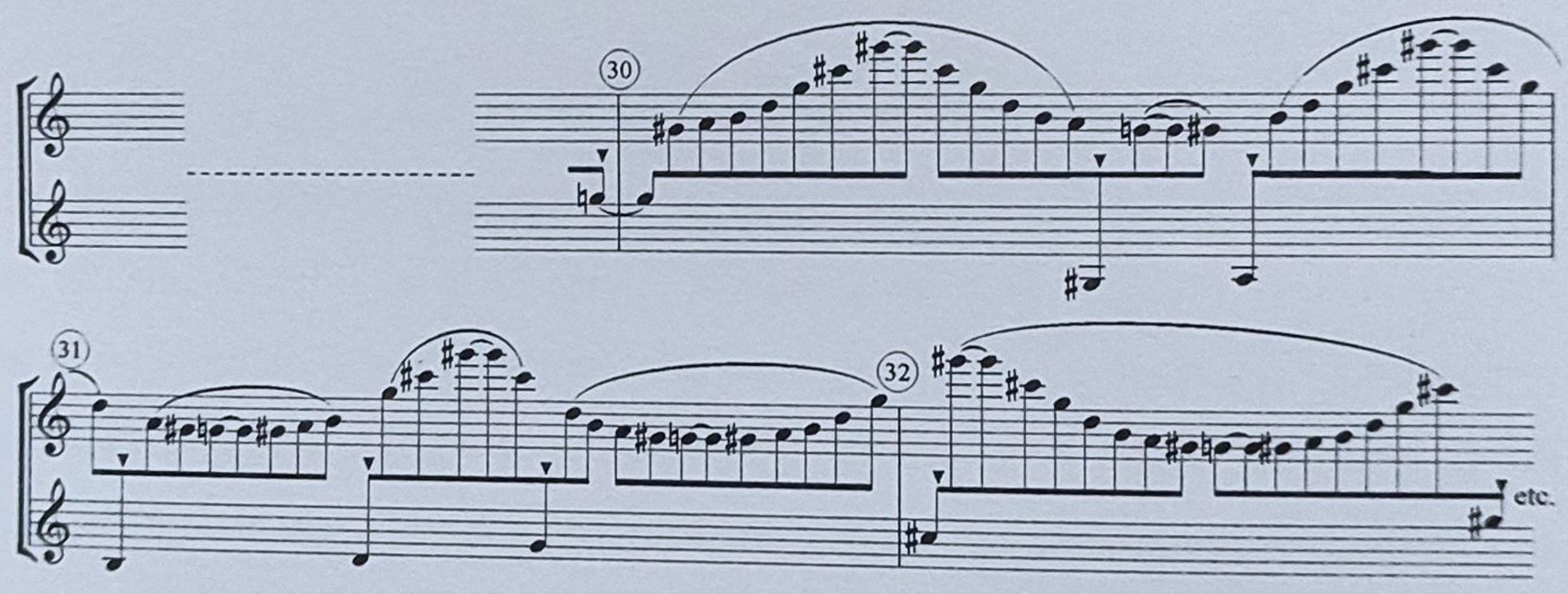
Ex. 42



Ex. 43

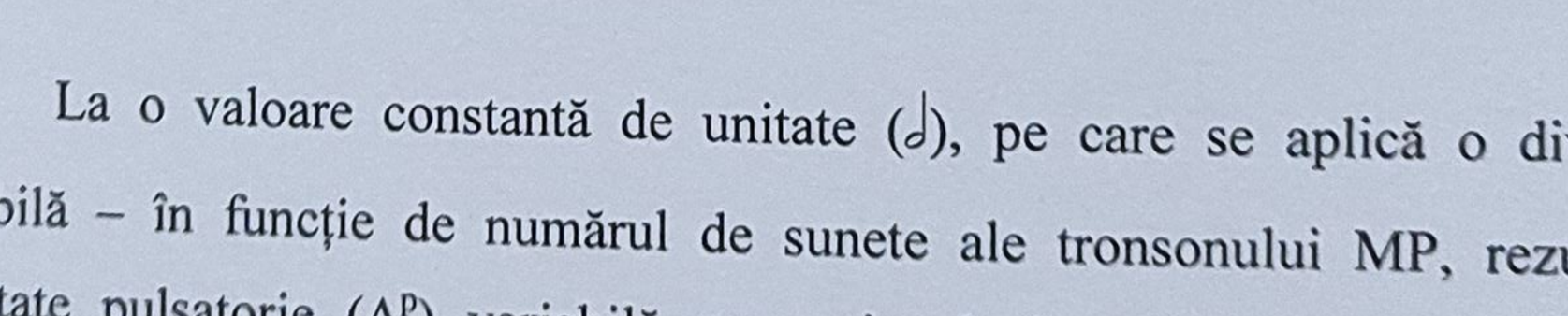
Compoziția desenului permutațional rămâne stabilă atâta vreme cât sensul derulării elementelor substructurii modale este univoc (ascendent sau descendent). De aici şi continuitatea periodicității ritmico-intonaționale a reliefului melodic instalat într-o ambianță pulsatorie constantă (a se vedea exemplul 43). Odată cu alternarea sensurilor însă (începând cu măsura a noua, ultimul timp – tronsonul modal 8) arcul melodic intră într-o stare de „aritmie", accentuată prin sincope, stare care se va manifesta tot mai frecvent şi pe suprafețe tot mai extinse, culminând cu măsurile 30-32 (tronsonul modal 20) – zona de maximă tensiune a lucrării.

Ex. 44



La o valoare constantă de unitate (𝅗𝅥), pe care se aplică o divizare variabilă – în funcție de numărul de sunete ale tronsonului MP, rezultă o densitate pulsatorie (Δ^p) variabilă proporțional. Sensul general al structurii pulsatorii este însă de accelerando progresiv.

Ex. 45



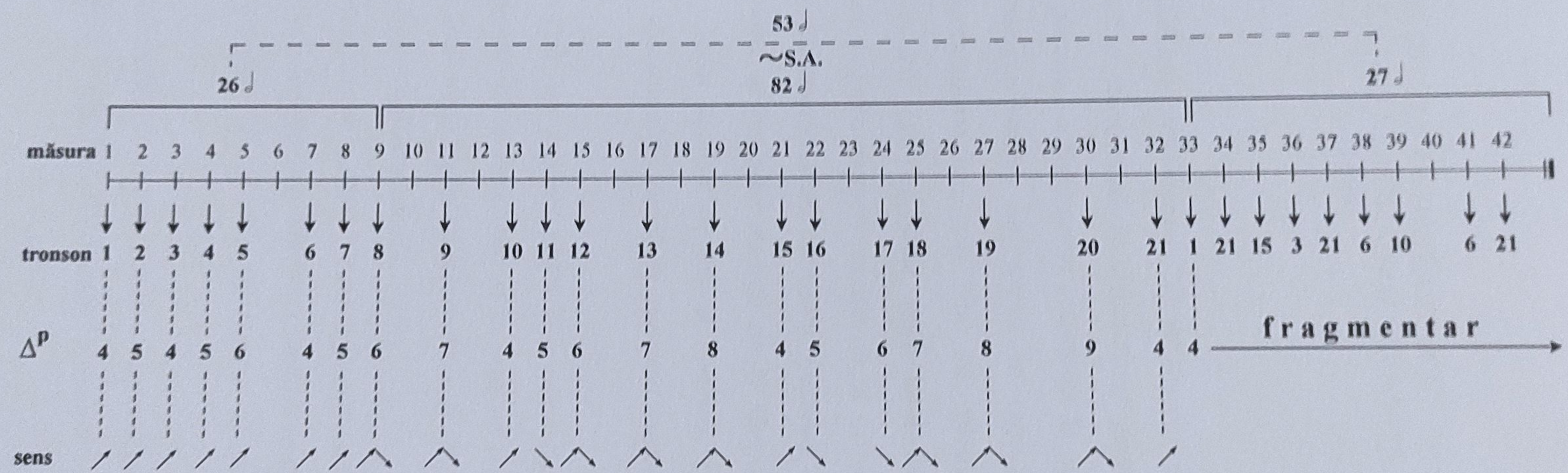
Vârful densității maxime este atins în segmentul cuprins între măsurile 30-32, replică a tronsonului 20 (a se vedea exemplul 44). După acest moment, continuum-ul melodic se fragmentează, intervențiile sonore devin din ce în ce mai sporadice, mai dezarticulate, pauzele câştigă teren, muzica se stinge.

Diagrama lucrării este prezentă în exemplul 46.

În pofida unei „rețete" de construcție în mare măsură mecanice, *Sinus* – pentru clarinet solo rezervă la audiție o notă destul de pregnantă de dramatism. Faptul se datorează poate şi asocierii titlului lucrării cu desenul muzical şi, mai departe, cu vizualizarea acestuia din urmă, vizualizare care trimite către o imagine osciloscopică.

Am ezitat între a dedica lucrarea clarinetului, flautului sau fagotului, fiecare dintre cele trei instrumente fiind capabil să acopere atât exigențele de ambitus cât şi pe cele de natură tehnică. L-am ales pe primul oarecum la întâmplare, ceea nu împiedică transpunerea textului muzical şi distribuirea sa la un alt instrument dintre cele amintite. În cazul unei muzici de asemenea factură, un astfel de transfer este acceptabil din cauza neutralității sau, mai bine zis, neimplicării sale timbrale. Este ceea ce unii numesc „muzică pentru ochi".

Ex. 46


53
~S.A.
82
26
27
măsura 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42
tronson 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 1 21 15 3 21 6 10 6 21
Δp 4 5 4 5 6 4 5 6 7 4 5 6 7 8 4 5 6 7 8 9 4 4
fragmentar
sens

(XIV) *ŞAPTE INTERSECȚII ALE UNUI SENTIMENT CU UN ANOTIMP*
TRIO PENTRU FLAUT, OBOI ŞI FAGOT
(1988)

Şapte intersecții ale unui sentiment cu un anotimp – trio pentru flaut, oboi şi fagot, inaugurează o etapă nouă în structurarea gramaticii muzicale intonaționale. Punctul de plecare l–a reprezentat acelaşi şir de numere despre ale cărui proprietăți şi consecințe sonore am vorbit în capitolul (XI). Ideea recompunerii structurii gramaticale sau, mai bine zis, găsirii unei structuri gramaticale alternative la MP (şi derivatele sale) ne-a fost furnizată de observațiile asupra relației diatonic-cromatic conținute în *Cartea modurilor* de Anatol Vieru. Spune Vieru: *Aceste două categorii muzicale păreau pînă nu demult perimate; ca rezultat al evoluției muzicii de la simplu spre complex, diatonia apărea ca un stadiu depăşit de epoca noastră; ea avea doar o justificare istorică, fără aşezare structurală în sistemul temperat al celor 12 sunete. (...)*

Dar iată că lucrurile au evoluat altfel. S-a constatat că o anumită tendință spre diatonie reprezintă o constantă şi în muzica contemporană. Pe măsură ce se făceau paşi în direcția rafinării intervalice, se răspîndea în muzica actuală o slăbire a adversității față de diatonie.

Aceasta nu este doar o modă „retro", cum ar fi unii ispitiți să creadă, ci un mers înainte, o adîncire, o îmbogățire. Ideea că dualitatea diatonic-cromatic stă în firea sistemului modulo 12 s-a degajat treptat în concepția noastră teoretică.(...)

Aceste categorii (diatonic, cromatic, n.n.) *nu se exclud reciproc; orice mod este în anumită măsură şi diatonic şi cromatic. Problema care ne-o punem*

este de a defini riguros fiecare dintre aceste categorii, precum şi de a măsura diatonia şi cromatismul...

Referindu-se la diatonie, Vieru notează: *Procesul de formare a diatoniei are loc în ordinea cvintelor. (...) Numim structură modală perfect diatonică orice structură modală care poate fi dispusă într-un singur şir neîntrerupt de cvinte.(...) A măsura diatonia unui mod înseamnă a-l compara cu şirul cvintelor perfecte.*

Cu privire la cromatism, tot Anatol Vieru precizează: *Vom proceda în mod analog: numim cromatism un şir conex de semitonuri. (...) Numim structură perfect cromatică orice structură modală care poate fi expusă într-un singur şir de semitonuri. (...) A măsura cromatismul unei structuri modale înseamnă a o compara cu scara semitonurilor, în acelaşi fel cum am procedat în cazul diatoniei cu scara cvintelor*[196].

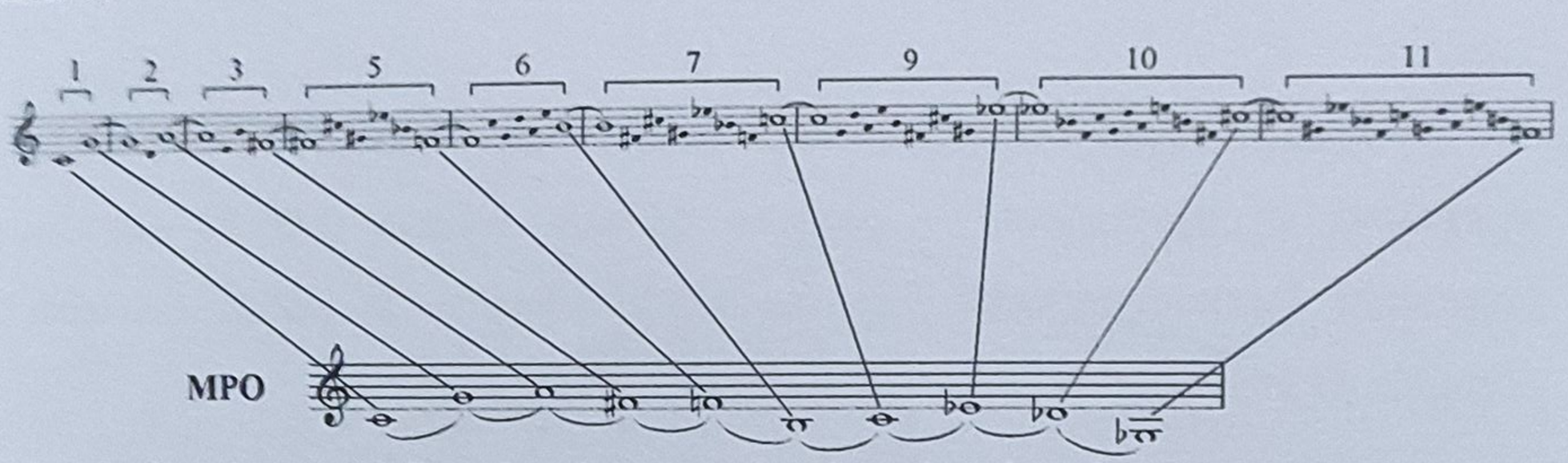
Observaţiile lui Vieru, cu dezvoltările lor, cuprinse în capitolul 4 – *Transpoziţia* – al lucrării amintite, ne-au determinat să revenim asupra structurii MP. De această dată unitatea intervalică aplicată şirului de numere [1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11] nu a mai fost semitonul – constanta CRO (apud Vieru) – ci reciproca sa, cvinta perfectă – constanta DIA (ibidem).

Date fiind dimensiunile intervalice mari care au decurs din multiplicarea cvintei perfecte cu elementele şirului de numere, s-au impus restrângeri intervalice (cu octava şi multiplii ei) şi enarmonii. Am optat în acelaşi timp pentru intervalele „mici", de până la cvintă perfectă inclusiv, ceea ce a determinat în anumite cazuri şi operaţiunea de răsturnare intervalică (complementaritate). În noile condiţii devenea evident faptul că, deşi sensul de construcţie modală rămânea univoc (ascendent sau descendent), prin „artificiile" şi „corecţiile" intervalice la care s-a recurs, structura intonaţională a modului va adopta o conduită oscilantă, când suitoare, când coborâtoare. Altfel spus, deşi în esenţa sa noua structură gramaticală îşi conservă originea scalară, dispunerea în

[196] Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 123-130

spaţiul sonor a elementelor este fluctuantă. Vom desemna în continuare noua structură gramaticală prin iniţialele MPO, acestea provenind din sintagma *mod proporţional oscilant.* Structura se prezintă după cum urmează:

Ex. 47

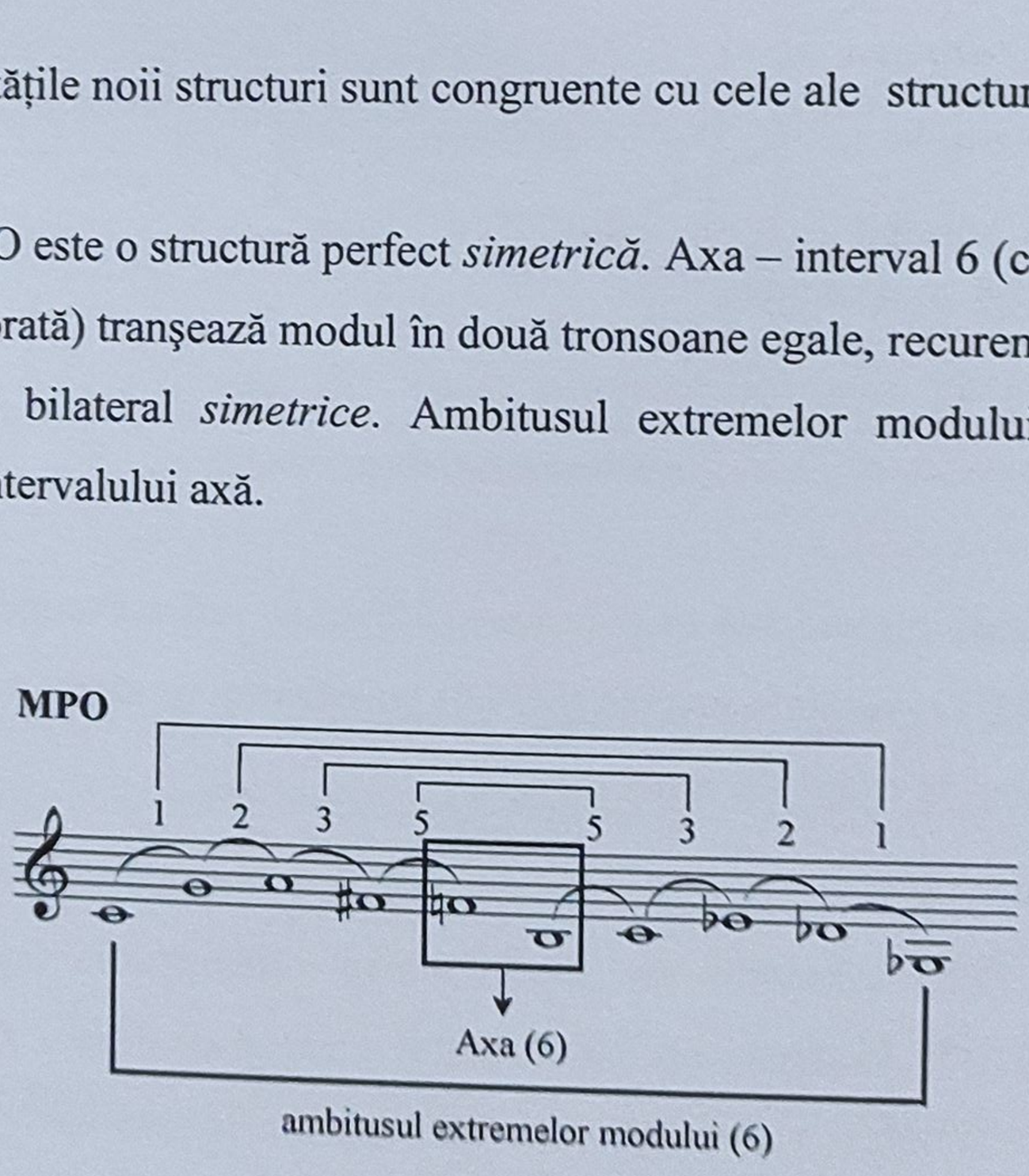


proporţionalitatea în semitonuri 7 2 3 1 6 1 3 2 7

Proprietăţile noii structuri sunt congruente cu cele ale structurii MP, după cum urmează:

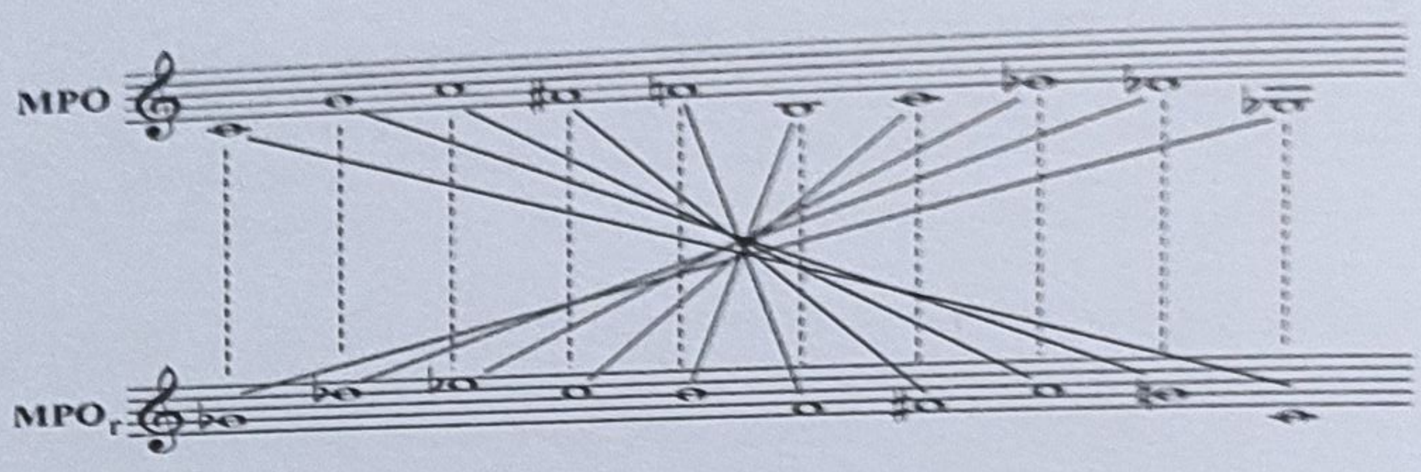
- şi MPO este o structură perfect *simetrică*. Axa – interval 6 (cvarta mărită – cvinta micşorată) tranşează modul în două tronsoane egale, recurente, ale căror intervale sunt bilateral *simetrice*. Ambitusul extremelor modului reprezintă echivalentul intervalului axă.

Ex. 48



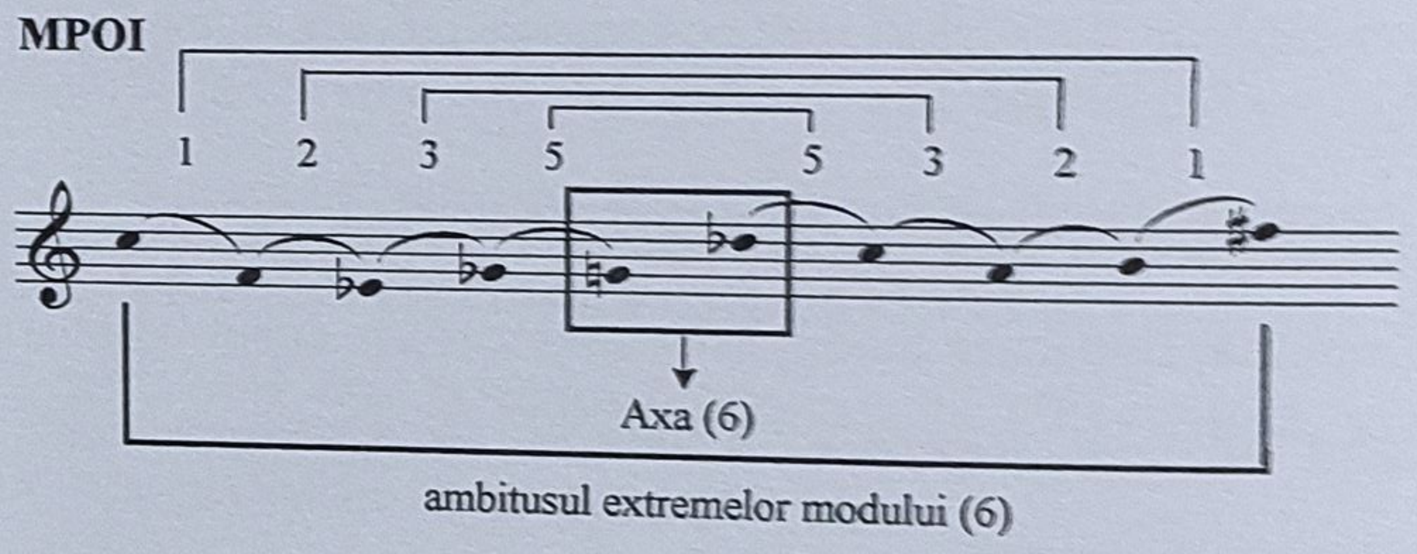
- recurenţa MPO generează tot MPO, ceea ce conferă structurii calitatea de *palindrom*, asociată în acelaşi timp celei de mod cu transpoziţie limitată (şase transpoziţii):

Ex.49



- ca şi în cazul MP, schimbarea direcției de construcție a MPO – din ascendentă în descendentă – produce derivata inversă (MPOI) ale cărei proprietăți formale enunțate mai sus rămân identice, în pofida schimbării esențiale de ethos:

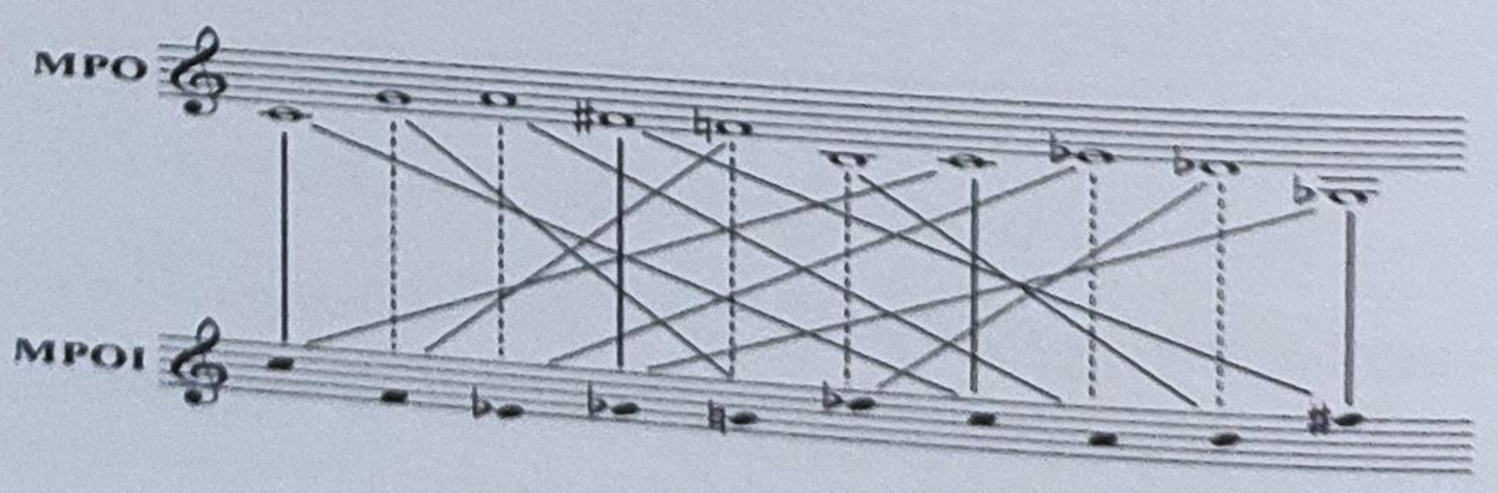
Ex. 50



ambitusul extremelor modului (6)

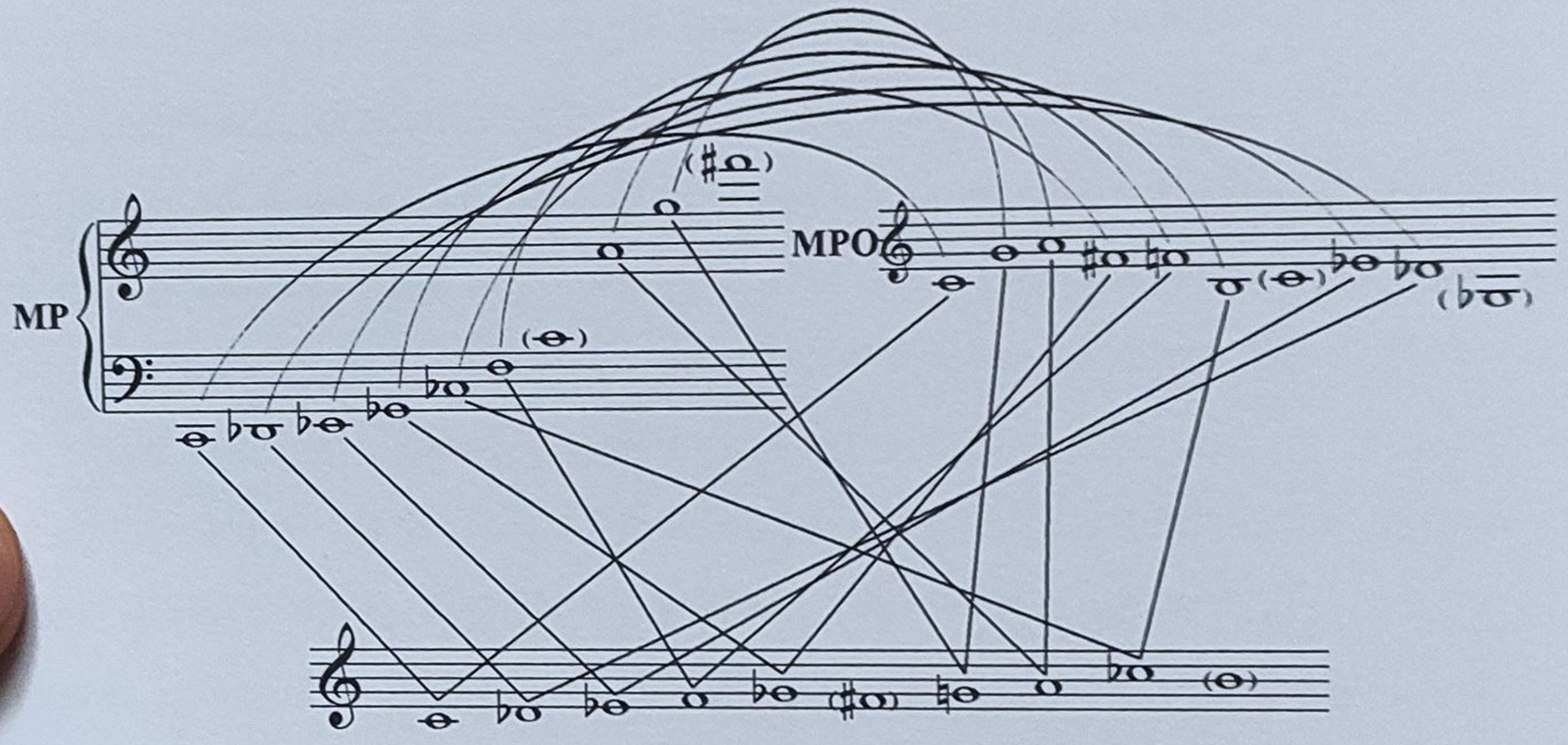
în fine, aceeaşi coincidență ca şi în cazul MP (a se vedea exemplul 17) survine şi în cazul MPO: varianta inversă (MPOI) beneficiază de **strict acelaşi material sonor** prezent în cazul variantei directe:

Ex. 51



- mai mult decât atât, aceleaşi zece sunete (de fapt opt, în valori absolute, întrucât două se repetă) sunt prezente şi în cazul MP (cu derivatele sale), şi în cazul MPO (cu derivatele sale):

Ex.52



Revenind la Vieru, se confirmă faptul că *diatonia şi cromatismul sînt compatibile. Ele coexistă în orice mod; fiecare mod are un număr oarecare de componente conexe din cvinte şi semitonuri.*[197] În cazul nostru, compatibilitatea între cele două construcţii - prima bazată pe constanta CRO, cealaltă pe constanta DIA - se extinde până la **identitate de conţinut**. Rămân definitorii diferenţele formale care plasează structurile MP şi MPO – ca structuri „în timp" – pe poziţii net distincte sub aspectul ethosului.

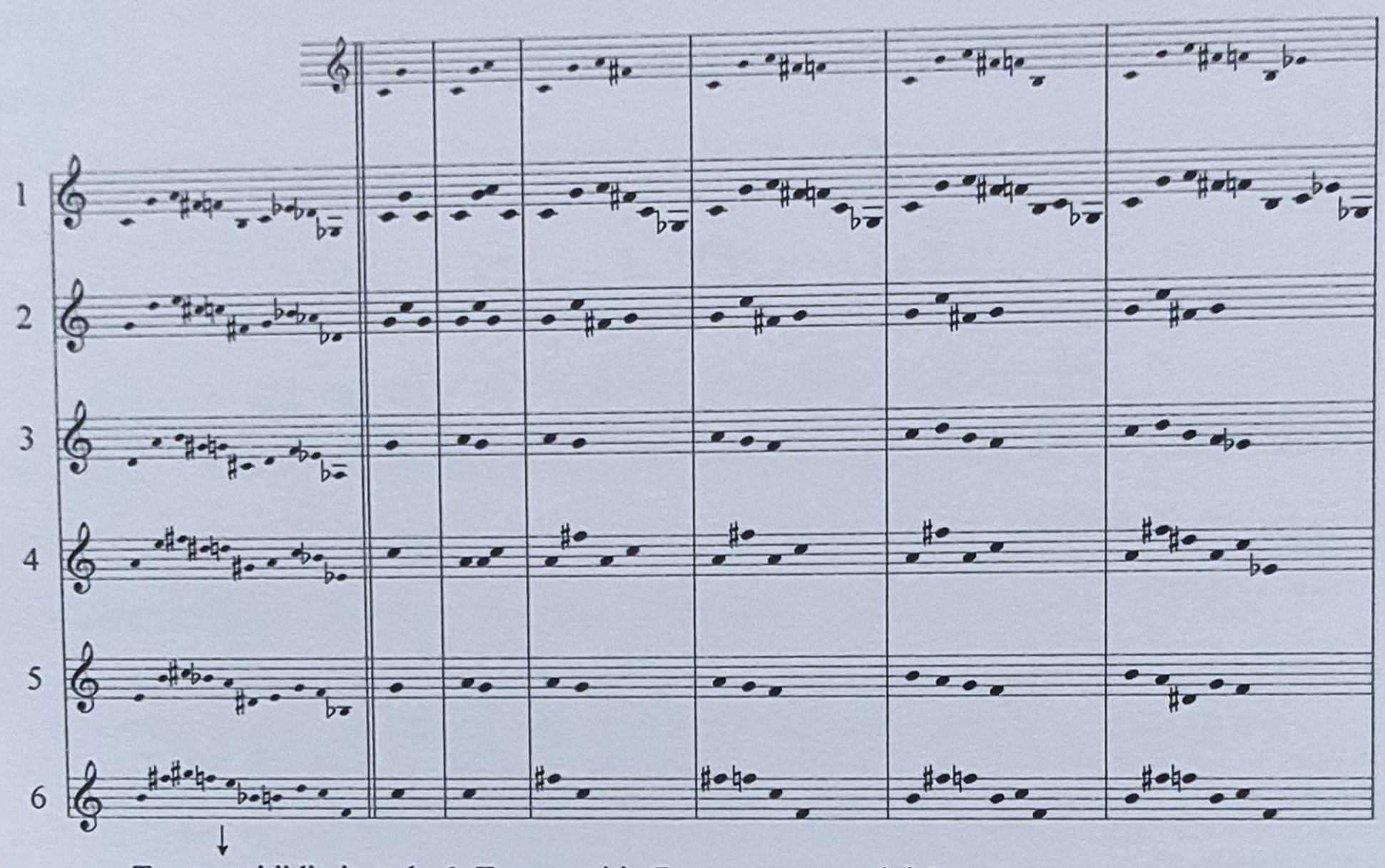
[197] Ibidem, p. 131

Titlul *Şapte intersecţii ale unui sentiment cu un anotimp* reprezintă o extrapolare metaforică a operațiunii matematice omonime pe care, începând cu această lucrare, am aplicat-o cu o anumită consecvență asupra structurilor MP şi mai cu seamă MPO, punându-le în interacțiune fie una cu cealaltă, fie cu ele însele în transpoziții, sau „cernându-le" prin sita cu rețea de cvinte perfecte.

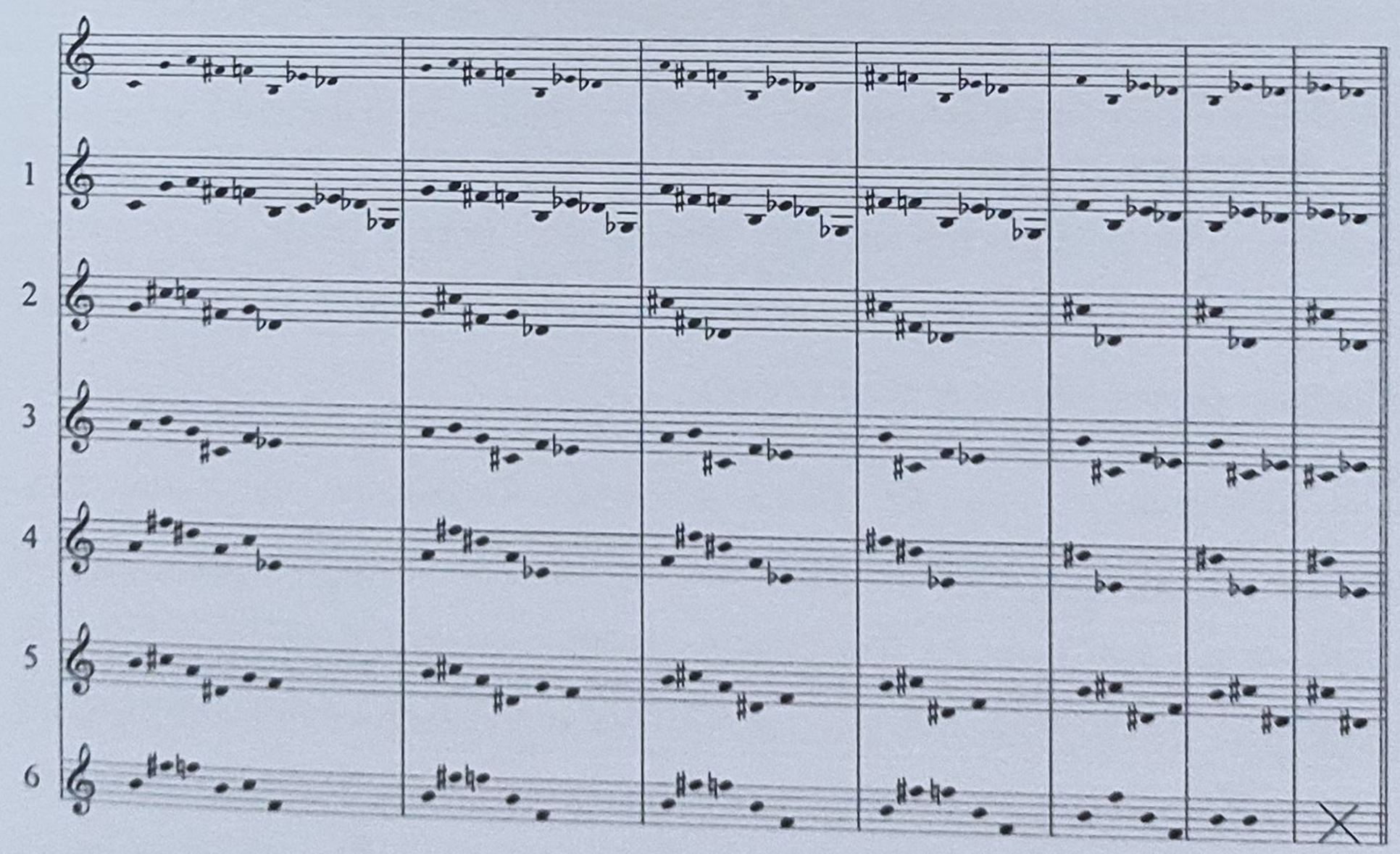
Principial, prin aplicarea operațiunii de intersecție, elementele comune ale mulțimilor (modale) sunt păstrate, în vreme ce elementele necomune sunt înlăturate. Rezultă o – de fiecare dată – altă structură, parțială în raport cu structura originară şi totodată o altă punere în timp. Graful de la exemplul 53, în care MPO este intersectat cu el însuşi în cele şase transpoziții, oferă o expresie posibilă a operațiunii şi rezultatelor sale. Fiecare casetă a grafului poate fi convertită în continuare într-o expresie morfologică mai simplă sau mai complexă (celulă, motiv, figură etc.), potrivită cu dimensiunile şi expresivitatea sa. Toate la un loc, sau selectate – aici intervine imaginația sau pur şi simplu bunul plac – pot fi turnate în structuri sintactice (monodie, omofonie, monodie acompaniată acordic sau figurativ, polifonie ori eterofonie) cu densități variabile – de la pointilism până la textură.

Lucrarea cuprinde două părți, fiecăreia revenindu-i cinci respectiv trei structuri. Cele două părți se execută attacca, elementul care le uneşte şi le desparte în acelaşi timp fiind structura a cincea, încadrată de două pauze generale. Fiecare dintre structuri are personalitatea sa distinct conturată care o face să interactiveze şi dincolo de relațiile de succesivitate.

Ex. 53

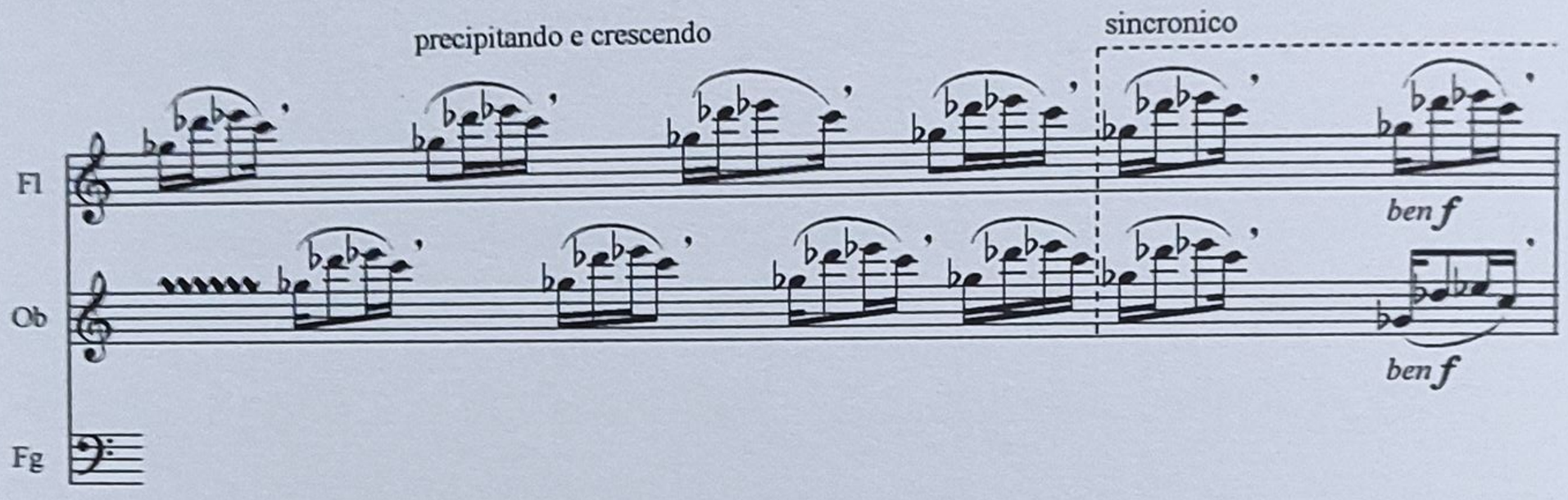


Transpoziţii limitate la 6. Transpoziţia 7 este recurenţa lui 1 etc....



Prima structură, *Rubato,* cu rol introductiv, denotă un caracter bucolic; frânturi de mod (MPO) alternează la flaut şi oboi. Ritmica în notație proporțională (aleatorism controlat) se ataşează unui proces permutațional circular (*translație, rotație*).

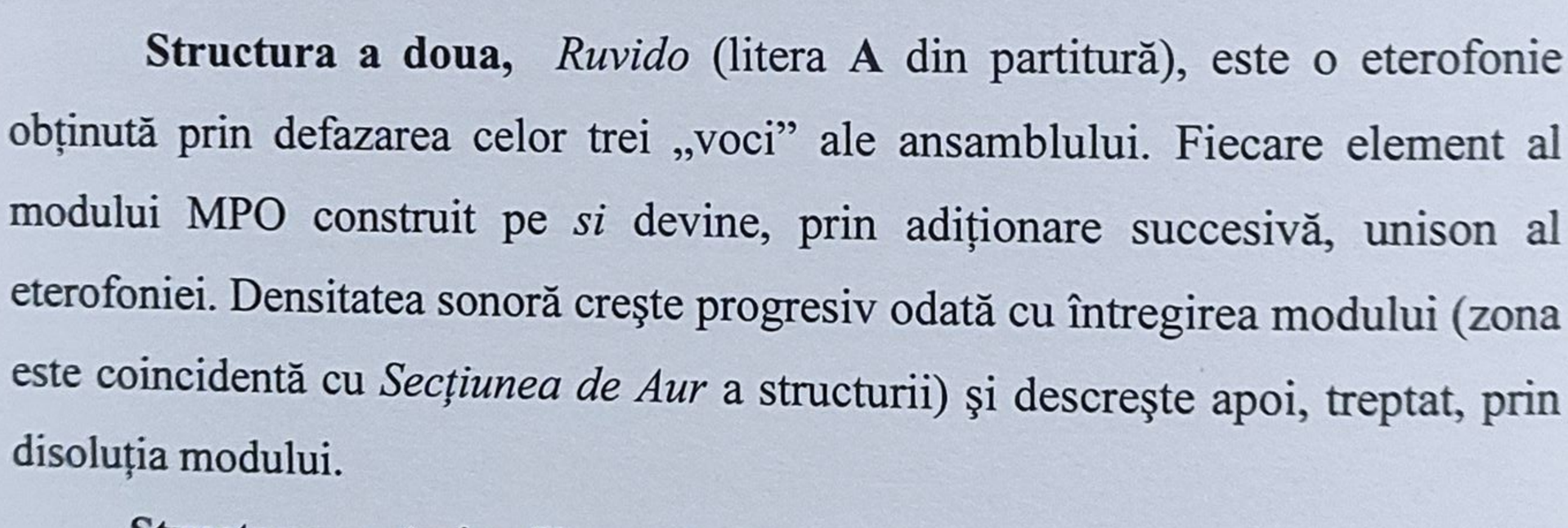
Ex. 54



Structura a doua, *Ruvido* (litera **A** din partitură), este o eterofonie obținută prin defazarea celor trei „voci" ale ansamblului. Fiecare element al modului MPO construit pe *si* devine, prin adiționare succesivă, unison al eterofoniei. Densitatea sonoră creşte progresiv odată cu întregirea modului (zona este coincidentă cu *Secțiunea de Aur* a structurii) şi descreşte apoi, treptat, prin disoluția modului.

Structura a treia (litera **B** din partitură) este o cadență rezervată fagotului, concepută pe trei niveluri contrastante: primul imnic, de rezonanță bizantină (*una corda, uguale*), al doilea *giusto* (*marcato*) şi un al treilea melismatic (*quasi vibrato lento e ampio*).

Ex. 55

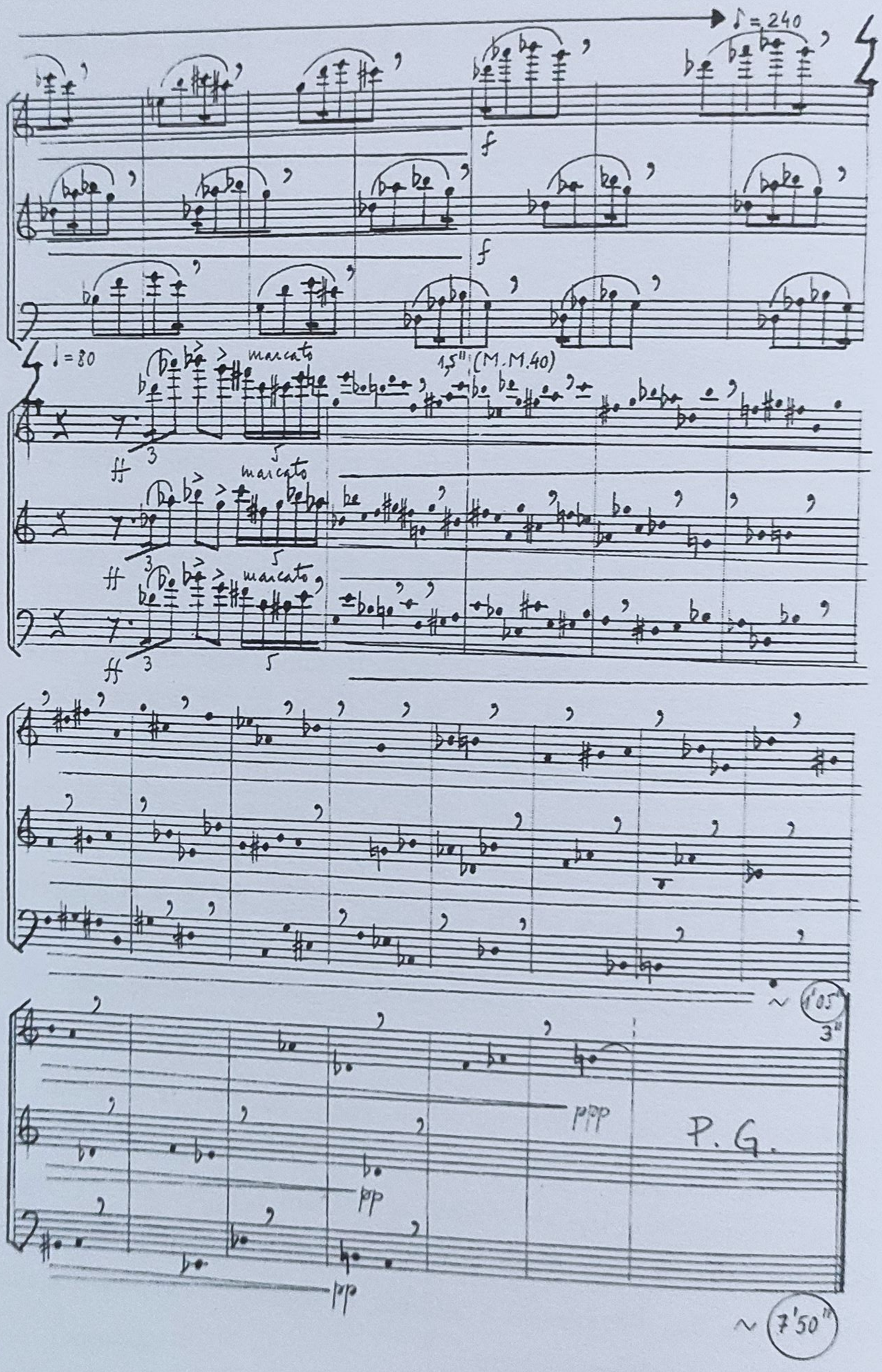


Cele trei niveluri se confruntă într-o alternanță improbabilă; către finalul cadenței, nivelul imnic cedează în favoarea celorlalte două; ultima apariție, cea a nivelului doi este distorsionată progresiv de la *giusto* către *rubato* şi investită cu rol de tranziție către

Structura a patra (litera **C** din partitură). Aceasta vine în continuarea terminației cadențiale a fagotului pe care o transformă în acompaniament figurativ pentru o monodie amplă care va trece de la oboi la flaut şi de la conduita ritmică *rubato* la cea *misurato*. Atât monodia (flaut) cât şi acompaniamentul (oboi, fagot) câştigă în densitate, progresiv, către finalul structurii. La aceasta se adaugă utilizarea repetării şi secvențării (*translație*), aparent liber, neuniform; retorica lor ascute tensiunea sonoră care se va elibera la sfârşitul structurii prin cele patru multisonuri în forte (*ruvido*) ale flautului. Cea de a patra structură este şi cea mai amplă dintre cele opt, iar la trecerea dintre *rubato* şi *misurato* (*uguale*) – litera **D** din partitură – se află plasată *axa de simetrie* a lucrării (aproximativ 5'30''). Pauza generală care precede structura a cincea este locul în care se află amplasată *Secțiunea de Aur* a lucrării (raport aproximativ 6'50''/ 4'10'') – litera **E** din partitură.

Structura a cincea joacă un rol tranzitiv. Ea reia elementele tehnic-constructive ale introducerii (structura întâi), pe care le amplifică şi le potențează prin toate cele trei instrumente. După climaxul unisonic (*ff*, *marcato*) plasat corespunzător *axei de simetrie* a structurii se instalează un proces de disoluție a tronsonului al doilea al MPO, realizat prin secvențarea descendentă din ce în ce mai fragmentară a acestuia, în paralel cu rarefierea ritmică, în notație proporțională (exemplul 56).

Ex. 56


♪ = 240
f
f
♩ = 80
marcato
1,5" (M.M.40)
ff
3
5
marcato
ff
3
5
marcato
ff
3
5
~ 1'05"
3"
ppp
P. G.
pp
pp
~ 7'50"

Structura a şasea, *Giocoso* (litera **F** din partitură), este circumscrisă sintactic monodiei acompaniate. Acompaniamentul de factură figurativă este atribuit flautului şi oboiului. Fiecare dintre cele două figuri dispune de câte un desen *simetric*, reiterat cu obstinaţie în condiţiile unei variabilităţi intonaţionale interioare, are o conduită ritmică monocronă (şaisprezecimi de sextolet) şi evoluează în registru acut al instrumentului. În contrast cu nivelul figurativ cvasicontinuu, monodia fagotului este un recitativ structurat discontinuu, aparent improvizatoric, ale cărui componente provin – în urma unui proces transformaţional – din nivelul *giusto* al cadenţei (structura a treia a lucrării). Caracterologic vorbind ele interpolează între categoriile estetice ale comicului, tragicului şi grotescului; o anamorfoză *Till Eulenspiegel*-iană.

În acelaşi registru al expresiei se plasează şi **structura a şaptea** , *l'istesso tempo* (litera **G** din partitură). De această dată polaritatea este inversată. Monodia, distribuită flautului are o conduită cvasicontinuă iar acompaniamentul figurativ, repartizat oboiului şi fagotului este realizat într-o manieră pointilistă.

Structura a opta, finală, în ipostaza unei code (litera **H** din partitură) reia nivelurile „imnic" şi „melismatic" ale cadenţei fagotului (structura a treia a lucrării) repartizate de această dată flautului, respectiv oboiului (exemplul 57).

Ex. 57

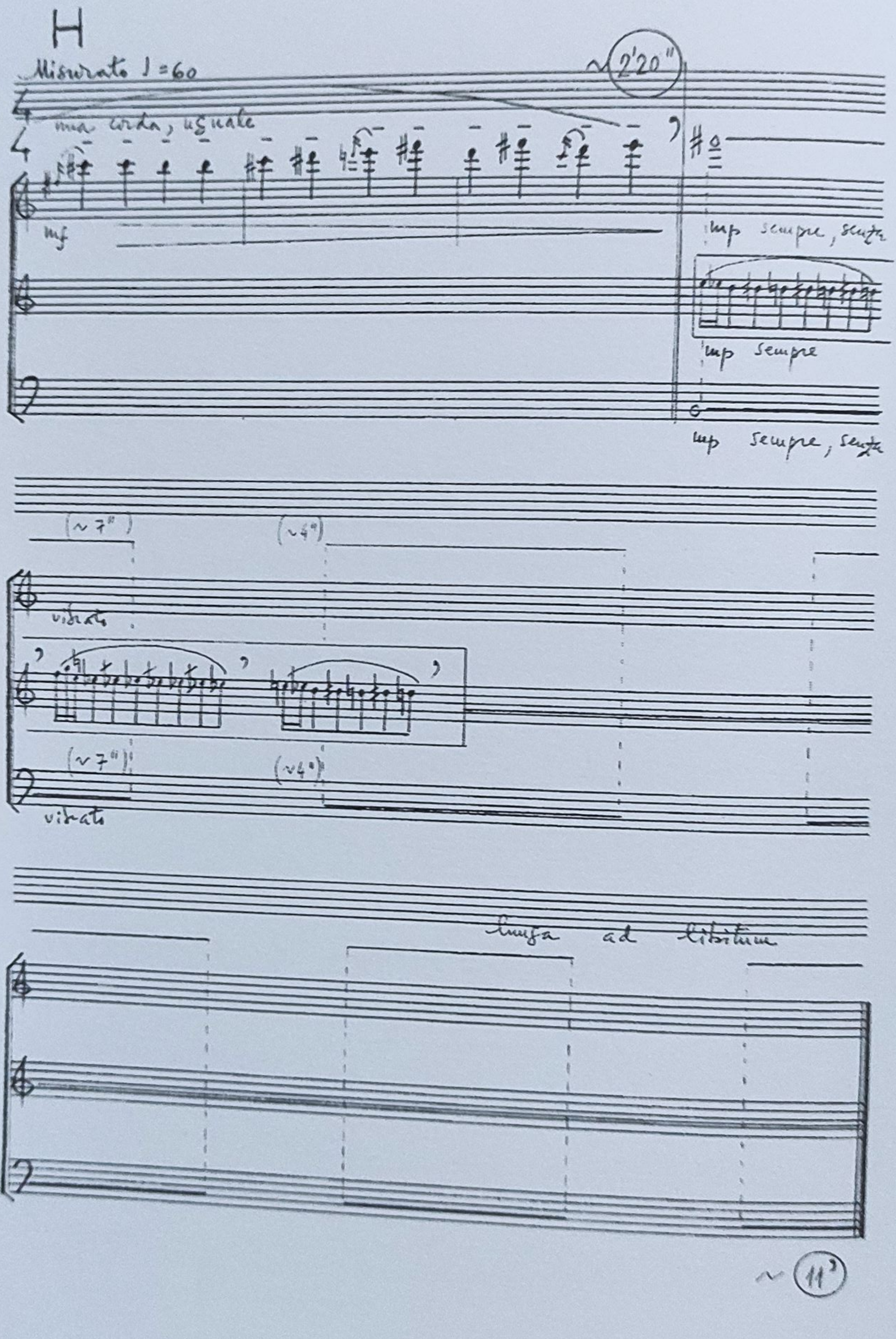
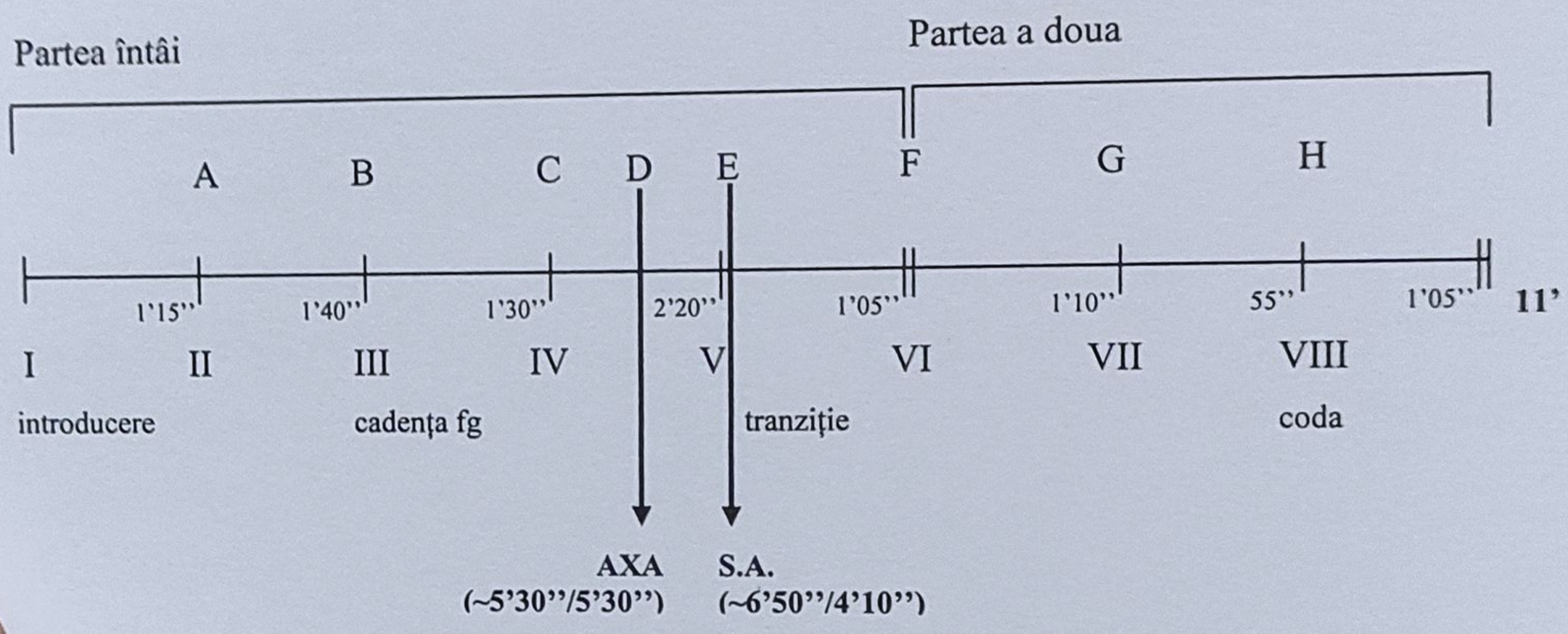

H
Misurato ♩=60
~2'20"
ma corda, uguale
mf
imp sempre, senza
imp sempre
imp sempre, senza
(~7")
(~4")
vibrato
(~7")
(~4")
vibrato
lunga ad libitum
~11"

Diagrama lucrării este prezentată în exemplul 58.

Ex. 58



Şapte intersecţii ale unui sentiment cu un anotimp – trio pentru flaut, oboi şi fagot a „compărut" în faţa publicului la cea de a zecea ediţie a *Festivalului Muzicii Româneşti* de la Iaşi, din mai 1988, în interpretarea Trio-ului *Syrinx*. În acelaşi an, lucrării i-a fost acordat Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, sub titlul sec *Trio pentru flaut, oboi şi fagot*.

(XV) SIMFONIA *DE NATURA POESIS* (1989)

Într-o nedezmințită și nedisimulată aplecare în fața geniului eminescian am compus în 1989 – anul centenarului morții poetului – Simfonia *De natura poesis*, pentru cor și orchestră.[198]

Plecând de la adevărul în virtutea căruia spiritualitatea românească transcende spiritul eminescian, compoziția dramaturgică a lucrării adoptă o strategie simplă dar – credem noi – cu atât mai sugestivă. Ea reface în sens invers (recurent) traseul, de la versul eminescian la două expresii elocvente ale spiritualității: una anonimă, imemorială, cealaltă pregnant personalizată. Rezultanta este un „scenariu" ale cărui trei „personaje" sunt: *Se bate miezul nopții* – una dintre expresiile de aleasă sinteză ale liricii eminesciene, citatul folcloric ipostaziat prin șase variante ale *Cântecului Zorilor* și elogiul *Ape vor seca* ... din *Viața lui Mihai Eminescu* de George Călinescu[199].

Structura lucrării o urmează îndeaproape pe aceea a scenariului. Partea întâi, *Antecedent*, valorifică potențialul ideatic și expresiv al textului eminescian. Partea a doua, *Egloga*, exclusiv orchestrală, are rol tranzitoriu. Partea a treia, *Lamentație și descătușare* este consacrată tratării citatului folcloric. Este mișcarea cea mai amplă, mai densă și mai tensionată dintre cele patru; ea adăpostește și culminația principală a Simfoniei. Partea a patra, *Lauda poetului*, este o muzică de largă respirație menită să pună în lumina sonoră elogiul dedicat Poetului de către George Călinescu.

Gramatica muzicală a Simfoniei este complexă, situându-se la un nivel de sinteză neatins în vreuna din altele noastre lucrări. Fiecărei mișcări îi revine câte o structură gramaticală distinctă. Prima, corespunzătoare părții întâi, este și

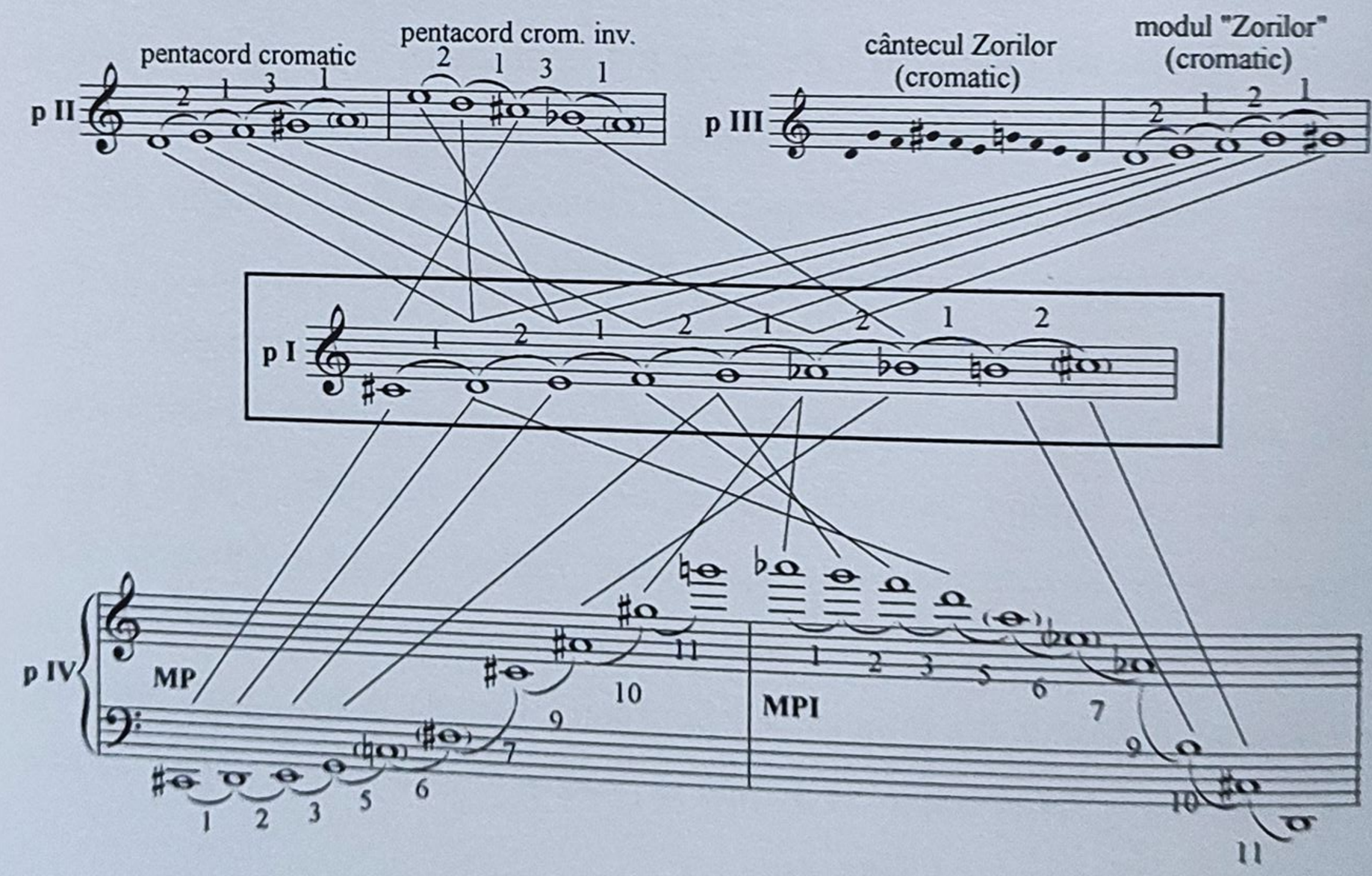
---

[198] Recursul la Eminescu – direct sau indirect – s-a mai produs și în alte rânduri de-a lungul timpului în creația noastră. Stau mărturie lucrarea corală *Au nu ți-s dragi florile* - pe versuri de inspirație folclorică ale poetului și madrigalele *Lacul* și *Eminescu* – ultimul, pe versurile lui Nichita Stănescu.

[199] George Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 317

cea mai „generoasă"; ea este reprezentată de modul semiton – ton (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2), mod cu transpoziţie limitată – trei transpoziţii, din care este utilizată una singură, cea centrată pe do♯ (şi derivatele sale de pe mi, sol şi si*b*). Modul în cauză asigură un grad înalt de generalitate; el acoperă prin incluziune tronsoane ale tuturor celorlalte structuri gramaticale utilizate în lucrare, devenind astfel garantul unităţii de limbaj între toate cele patru părţi ale Simfoniei. Exemplul 59 configurează structura gramaticală de ansamblu a celor patru părţi.

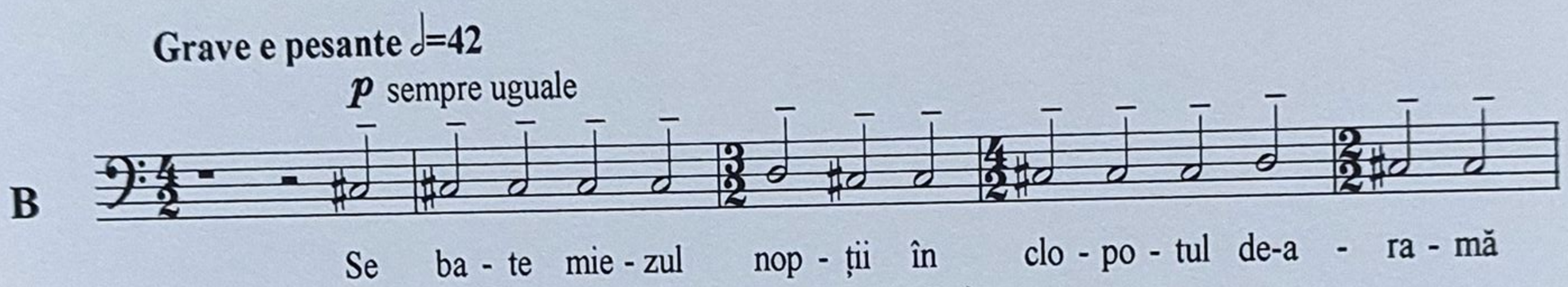
Ex. 59



Partea întâi, *Grave e pesante*, dă curs unei forme de sinteză; o structură variaţională de factura unei ciaccone este întreruptă la climax printr-un amplu coral care reparcurge traseul, de această dată regresiv, către obârşie. Structura

morfologică generatoare, tema ciacconei, se plasează la limita superioară a esențialității melodice: un bicord hemitonic (do♯, re) asociat unui continuum pulsatoriu monocron (𝅗𝅥) pe măsura versului (14 silabe). Caracterologia temei inspiră implacabilul, în rezonanță cu atmosfera poetică.

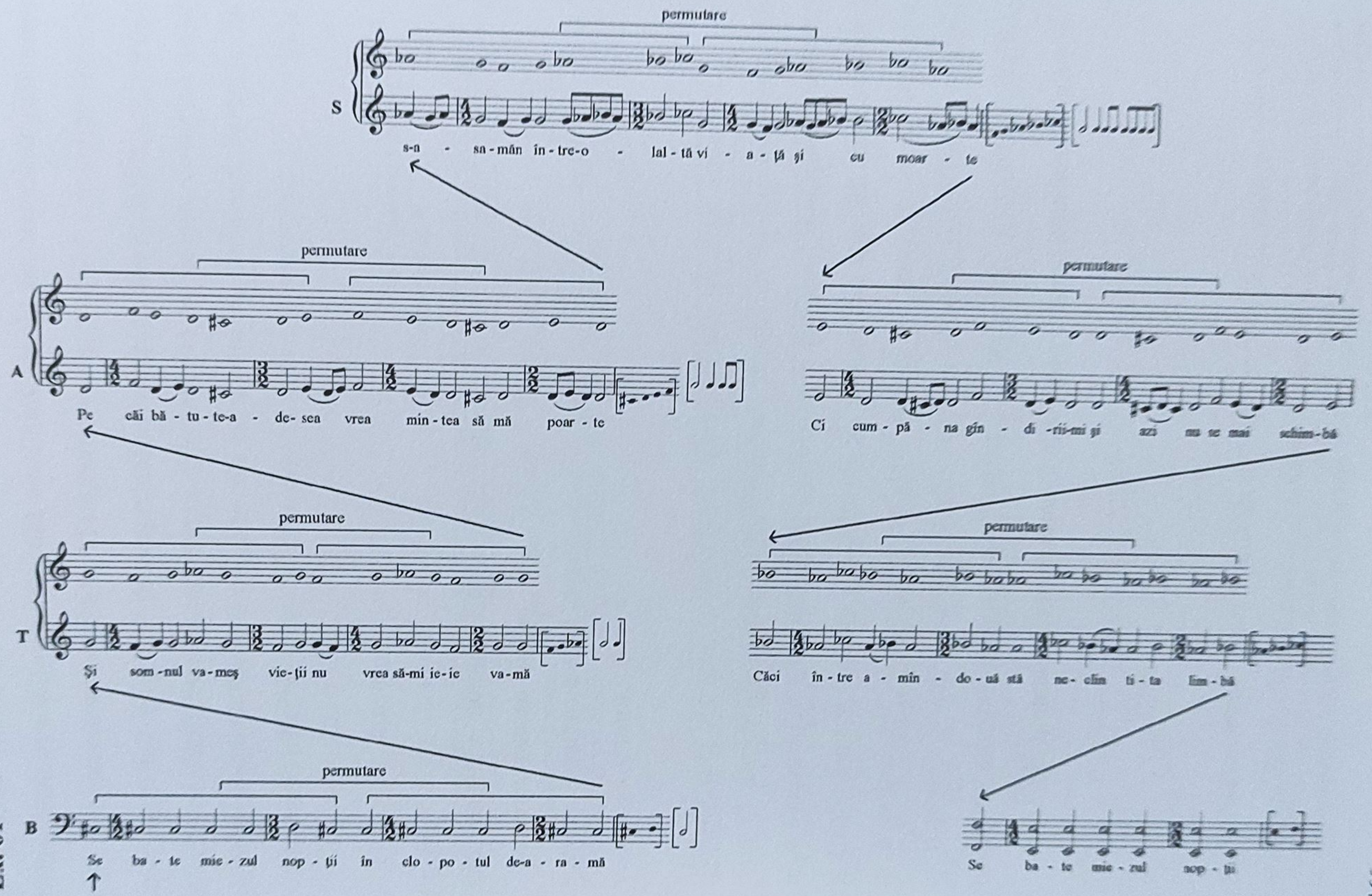
Ex. 60



În pofida nivelului său elementar, tema conține germenii unei vitalități autogenerative care se va contura încă din spațiul introducerii corale. Ei sunt: **procedeul adițional** – utilizat în extinderea bicordului până la pentacord şi în obținerea unor derivate melismatice ca alternativă la ipostaza austeră inițială şi **procesul permutațional** – aplicat ambelor componente (intonațională şi ritmică) ale monodiei. Desenul arcuit al introducerii corale denotă o compoziție absolut simetrică (B→T→A→**S**→A→T→B)[200] şi reprezintă expresia *omotetică* „in nuce" a profilului boltit al părții întâi în ansamblul ei (exemplul 61).

[200] Exponentul axei de simetrie este intervenția sopranului pe versul *S-asamăn între- olaltă viață şi cu moarte*. De altfel, faptul că textul poetic şi muzica păşesc constant împreună face ca *Secțiunea de Aur* pozitivă a celor două să fie coincidentă. Ea se plasează între cuvintele *viață* şi *moarte* din text (raport 52/32 silabe), respectiv între măsurile 19 şi 20 ale introducerii (raport 66/40 ♩).

Ex. 61

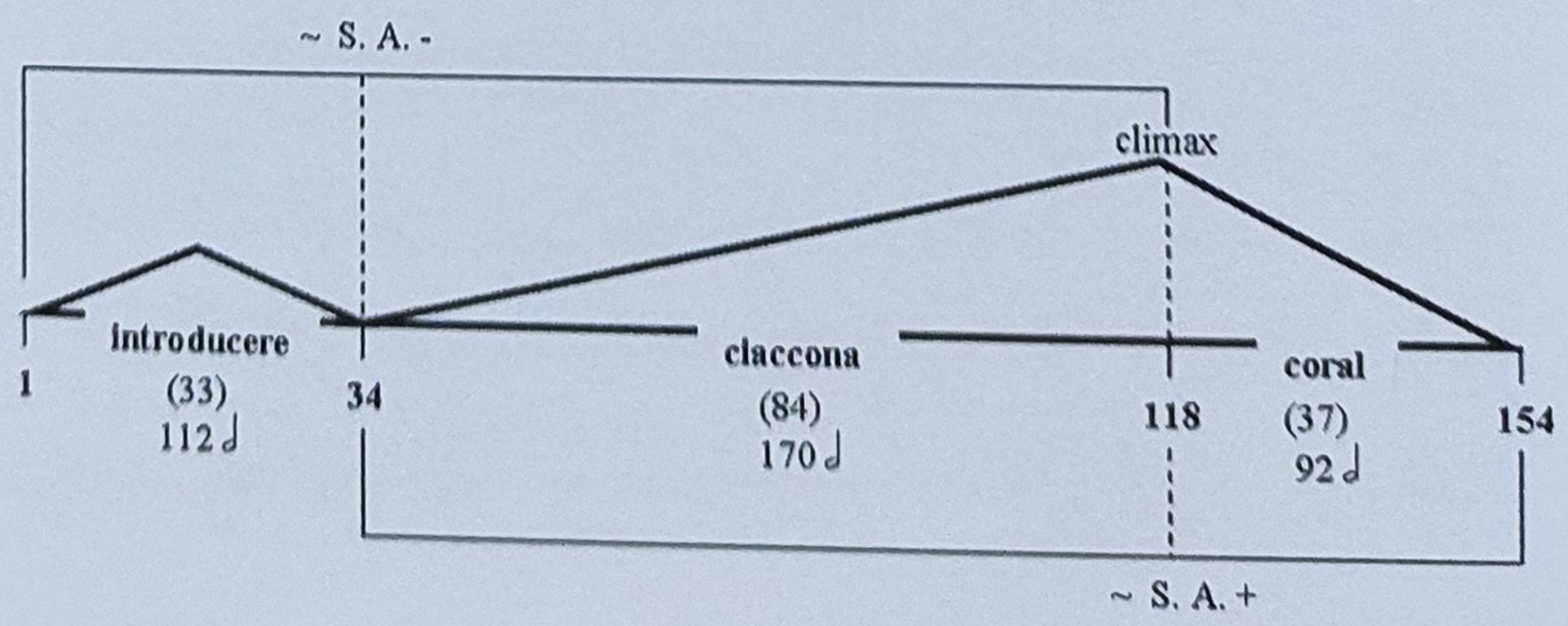

permutare
S
s-a - sa-mân în-tre-o - lal-tă vi - a-ţă şi cu moar - te
permutare
A
Pe căi bă-tu-te-a - de-sea vrea min-tea să mă poar-te
permutare
Cí cum-pă-na gîn - di-rii-mi şi azi nu se mai schim-bă
permutare
T
Şi som-nul va-meş vic-ţii nu vrea să-mí ie-íe va-mă
permutare
Căci în-tre a-mîn - do-uă stă ne-clin-ti-ta fim-bă
permutare
B
Se ba - te mic-zul nop-ţíi în clo-po-tul de-a-ra-mă
Se ba - te mic-zul nop - ţii

Introducerea epuizează textul poetic cu reluarea primei jumătăți a primului vers (*Se bate miezul nopții...*) și face loc procesului variațional derulat de către orchestră pe traseul a paisprezece variațiuni (măsurile 34-117). Deasupra continuum-ului tematic asigurat de instrumentele cu coarde și aflat într-un proces de îmbogățire melismatică discretă și progresivă se fac auzite vocile discontinue a trei „personaje" sonore atribuite instrumentelor de suflat și percuție, ale căror intervenții devin din ce în ce mai precipitate pe măsură ce se avansează către climax. Acesta se produce la măsura 118, odată cu reapariția corului pe reverberația ultimelor sunete ale ciacconei. Urmează un coral (*S-asamăn între-olaltă...*) construit pe descensiunea treptată a elementelor acordului Mi major, corespunzătoare structurii scalare semiton – ton, asociată unei structuri ritmice permutaționale obținute din valorile descrescătoare ale șirului [(6, 5, 4, 3, 2, 1) x ♪]; acest din urmă algoritm face ca fiecare silabă a textului să se plaseze succesiv recurent pe atacul sincron al tuturor vocilor (a se vedea exemplul 63).

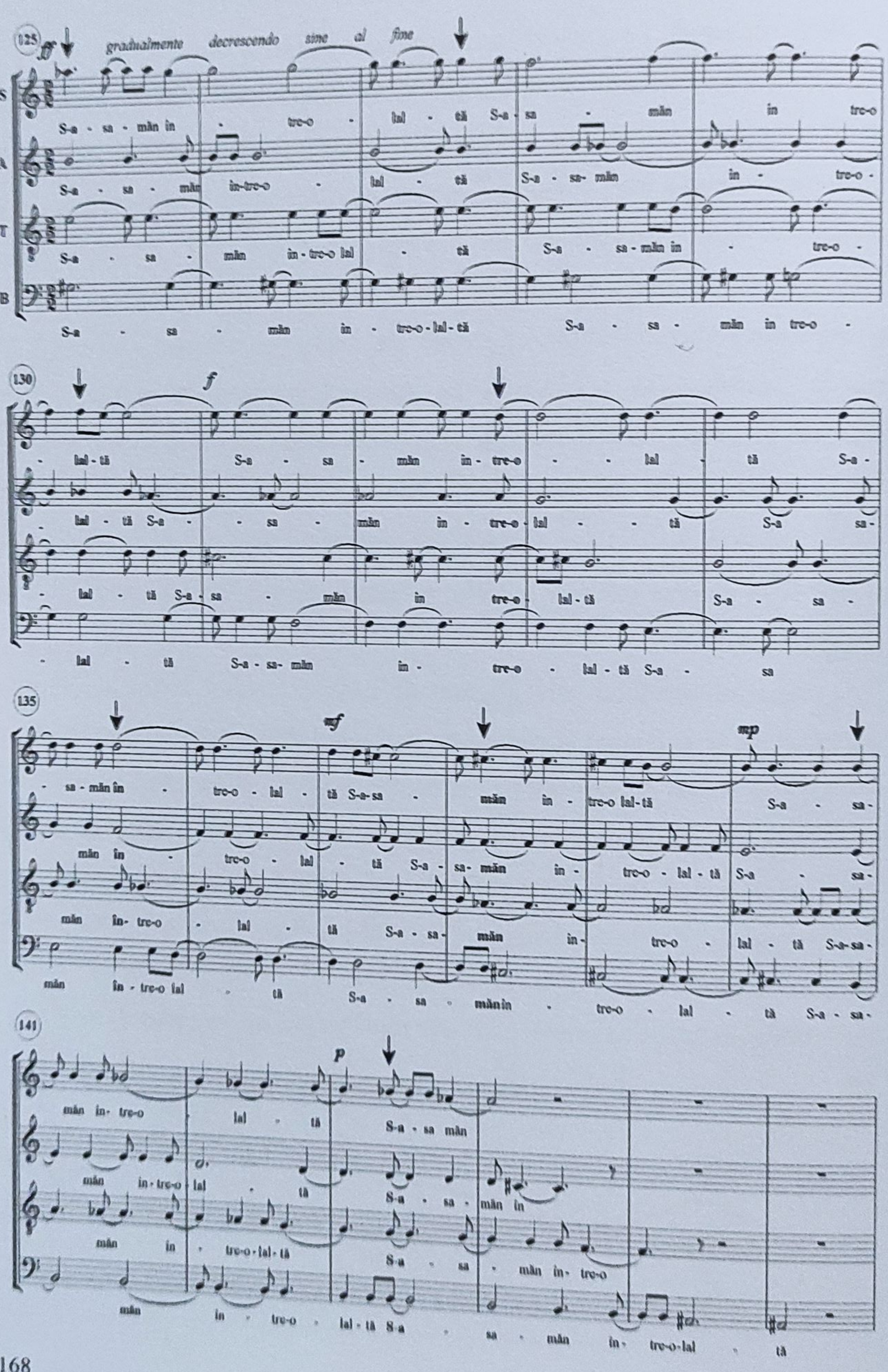
Suportul coralului este asigurat de către o textură dublu stratificată: figurație (coarde și lemne) și pedalizare multiplă (alămuri și percuție). Aceasta realizează un traseu retractil spre acut, contrar sensului descendent al coralului. Mișcarea se încheie cu un moment „a cappela" (măsura 147) punctat de pedală (harpă, orgă, percuție) pe segmentele de text *...viață și cu moarte* și *Se bate miezul nopții...* . Vocile converg către sunetul mi, unul dintre cei patru poli ai modului semiton-ton.

Expresia grafică a primei părți este reprezentată în exemplul de mai jos:

Ex. 62

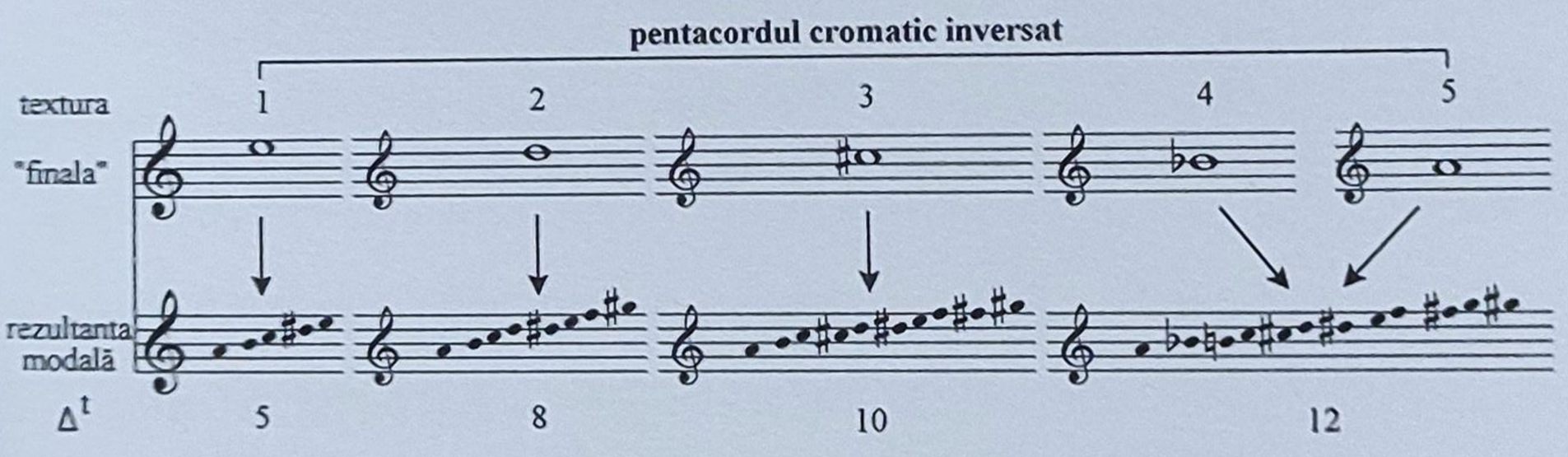


Ex. 63


125
gradualmente decrescendo sino al fine
S
A
T
B
S-a - sa - măn in - treo - lal - tă S-a - sa - măn in treo
S-a - sa - măn in-treo - lal - tă S-a - sa- măn in - treo -
S-a - sa - măn in - treo lal - tă S-a - sa - măn in - treo -
S-a - sa - măn in - treo - lal - tă S-a - sa - măn in treo -
130
f
- lal - tă S-a - sa - măn in - treo - lal - tă S-a -
- lal - tă S-a - sa - măn in - treo - lal - tă S-a sa -
- lal - tă S-a - sa - măn in treo - lal - tă S-a - sa
- lal - tă S-a - sa- măn in - treo - lal - tă S-a - sa
135
mf
mp
- sa - măn în - treo - lal - tă S-a-sa - măn în - treo lal-tă S-a - sa -
măn în - treo - lal - tă S-a - sa - măn în - treo - lal - tă S-a - sa -
măn în- treo - lal - tă S-a - sa - măn în - treo - lal - tă S-a-sa -
măn în - treo lal - tă S-a - sa - măn în - treo - lal - tă S-a - sa -
141
p
măn în- treo - lal - tă S-a - sa măn
măn in - treo - lal - tă S-a - sa - măn în
măn in - treo - lal - tă S-a - sa - măn în - treo
măn in - treo - lal - tă S-a - sa - măn în - treo - lal - tă

Partea a doua – *Improvvisando, asincronico* – se constituie într-un şir de cinci texturi concepute în creştere gradată atât sub aspectul extensiei cât şi al densității. Structura gramaticală este prezentată în exemplul 59, cu mențiunea că prima apariție a pentacordului cromatic (textura 1) se produce în derivata transpozitorie pe la. Fiecare dintre cele cinci texturi, separate prin pauze generale, are o configurație absolut *simetrică*. Ea este obținută prin aplicarea la structura pentacordului a operațiunii de intersecție cu grila de transpoziții la cvintă perfectă, similar tehnicii utilizate în cazul lucrării precedente, *Şapte intersecții ale unui sentiment cu un anotimp* (a se vedea exemplul 53). Fiecare textură începe şi se sfârşeşte cu acelaşi sunet („finală"), câte unul din cele cinci, în ordine descendentă, ale pentacordului cromatic inversat. Densitatea texturii (Δ^t) variază progresiv, de la cele cinci sunete ale pentacordului, la totalul cromatic.

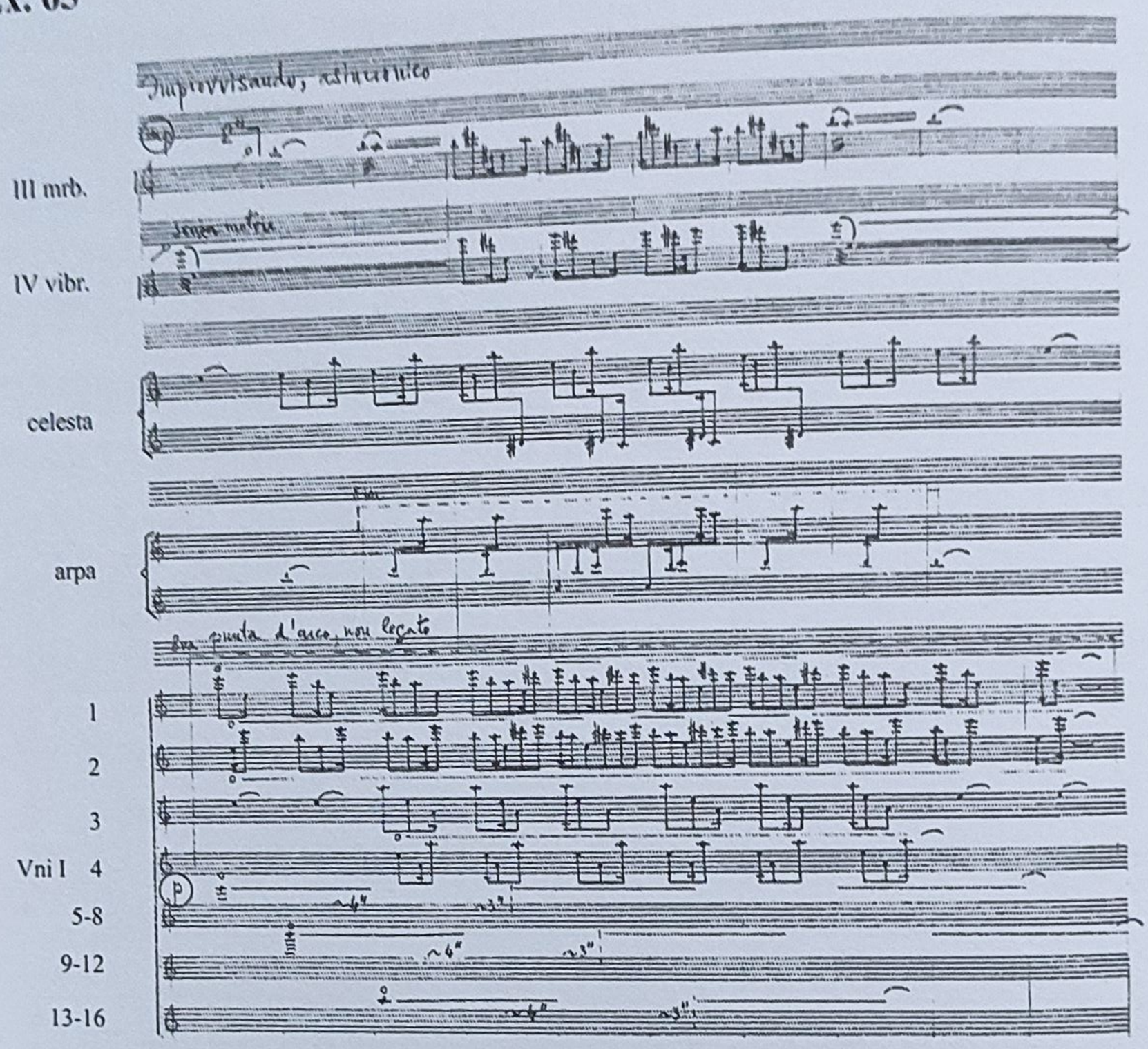
Ex. 64



Deasupra texturilor pluteşte un văl de pedale acute construite pe flageolete naturale şi artificiale la instrumentele cu coarde, o reverberație diatonică a grilei de cvinte perfecte cu a cărei intersectare a fost confruntat pentacordul cromatic.

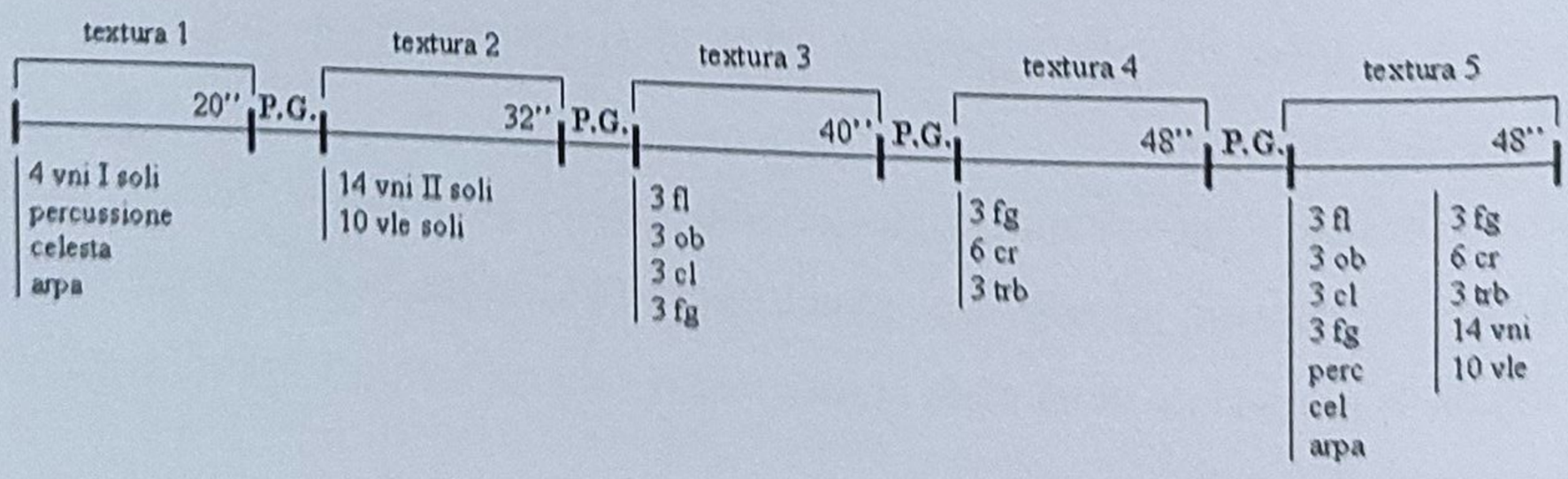
Ritmica – în notație proporțională, reglată prin casete de câte două secunde – se bazează principial pe structura bicronă durată lungă – durată scurtă, modelată în grupuri de două până la şase valori care sunt supuse aceluiaşi proces permutațional circular.

Ex. 65



Exemplul 66 prezintă în sinteză repartiția orchestrei pe grupe de instrumente, corespunzător fiecărei texturi în parte:

Ex. 66



Atât prin dimensiunea sa (14', față de cele 8'40'' ale primei părți, 3'20'' ale părții secunde și 7'20'' ale finalului) cât mai cu seamă prin trăsăturile de sinteză ale structurii compoziționale, **partea a treia** *Lamentație și descătușare* își afirmă cu îndreptățire calitatea de cheie de boltă a întregii construcții muzicale. Cele trei secțiuni care o compun reprezintă tot atâtea stadii caracteristice în tratarea materialului folcloric extras din antologia *Cîntecul Zorilor și Bradului*[201].

Cele șase variante ale *Cântecului Zorilor*[202] au fost selectate după criterii muzicale și nu literare. Trebuie menționat de altfel că textul utilizat la toate cele șase „replici" ale variantelor muzicale extrase reprezintă o compilație a noastră (restricționată la șase versuri a câte șase silabe) din materialul literar existent în antologie.

Selecția muzicală s-a produs sub dominanta rigorii dar și fanteziei. Am ales două variante „repezi" (nr. 18 cu ♪=216 și nr. 60 cu ♪=200-224), trei „moderate" (nr. 3 cu ♪=176, nr. 30 cu ♪=180 și nr. 38 cu ♪=184) și o variantă „așezată" (nr. 46 cu ♪=116-126) și am stabilit echivalența duratelor, corespunzător măsurii și tempo-ului de bază ale mișcării (4/4, ♩=60) după cum urmează: optimea rapidă, egală cu (aproximativ) optimea de septolet, optimea moderată, cu optimea de triolet și optimea lentă, cu optimea. Am ales trei variante diatonice – 18, 46 și 60 – și trei cromatice (cu trepte mobile) – 3, 30 și 38. Ne-a atras atenția numărul 3 prin faptul că este însoțit de semnal de goarnă și numărul 60 prin structura sa de trei rânduri melodice, deosebită de a celorlalte cinci cu numai două rânduri.

---

201 *Potrivit opiniilor exprimate în scris sau în discuții de specialitate, cîntecele* Zorilor *și* Bradului *reprezintă, probabil, cel mai vechi strat de cîntece populare românești păstrat pînă astăzi și constituie un repertoriu specific folclorului românesc. (...)*

Începînd cu Constantin Brăiloiu, s-a subliniat în repetate rînduri că acestea (cîntecele Zorilor *și* Bradului*) nu sînt bocete, ci străvechi cîntece ceremoniale. Antecedentele lor provin, după unii cercetători, din epoca formării poporului român și au rădăcini mai vechi, într-un substrat de origine mediteraneană/ în structuri melodice din substratul trac.(...)*

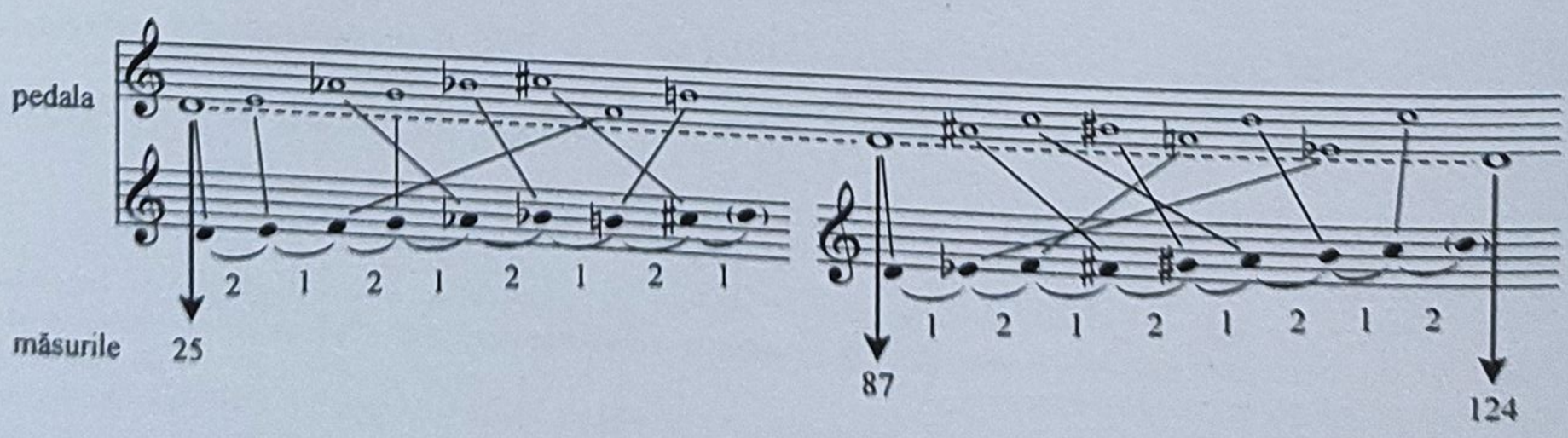
În structura lor muzicală distingem nuclee ale celor mai reprezentative genuri ale folclorului românesc (doina, cîntecul propriu-zis, jocul, colinda ș.a.).(Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul Zorilor și Bradului*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 7)

202 Ibidem, p.292, 315, 322, 328, 334 și 342

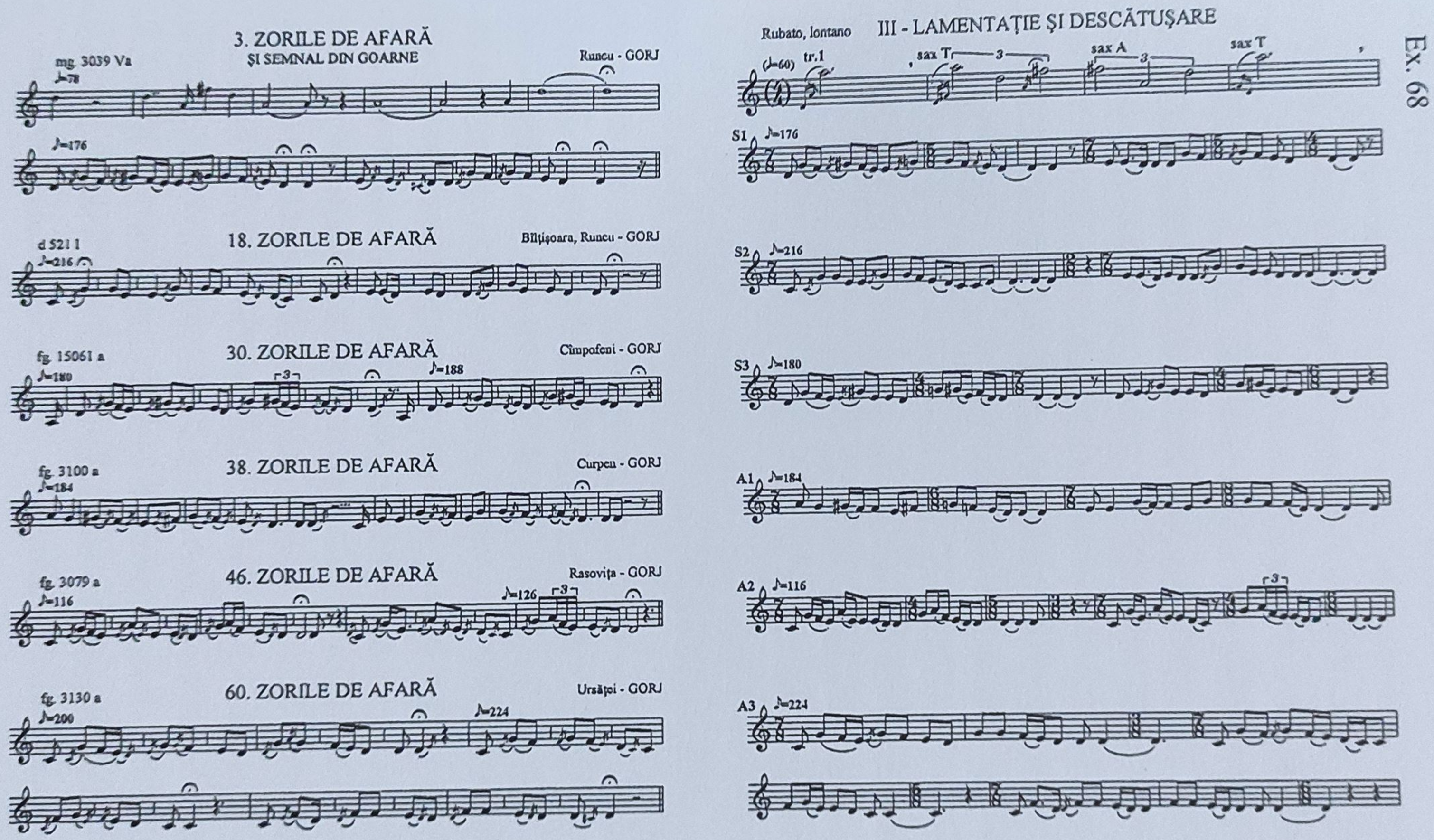
Prima operaţiune întreprinsă a fost aceea de a ajusta conduita intonaţională prin renunţarea la unele ornamente şi trecerea altora în regim de note reale, în paralel cu parcelarea metrică a ritmurilor. Am repartizat cele şase „replici" care au rezultat la cele două voci feminine ale corului (S, A), fiecare dintre ele divizată la trei. Exemplul 68 prezintă în oglindă forma originară a citatului (stânga) şi „replica" derivată utilizată în Simfonie (dreapta), corespunzător vocii corale la care aceasta din urmă apare.

Prima structură a mişcării (măsurile 1-76) reprezintă şi prima etapă în modelarea materialului folcloric, aflat încă foarte aproape de expresia sa genuină. Semnalul de goarnă multiplicat la două trompete şi două saxofoane (A, T) – plasate în afara orchestrei, într-un spaţiu îndepărtat – precede o eterofonie amplă. „Ventrele" şi „nodurile" acesteia sunt exprimate prin intervenţii fragmentare ale corului (cele şase citate folclorice) în superpoziţionare din ce în ce mai strânsă, alternativ cu o pedală pulsatorie – la instrumentele cu coarde şi arcuş, clavecin şi harpă – a cărei polaritate (sunetul re) este deviată prin fracturare succesivă mai întâi pe sunetele componente ale modului ton-semiton, apoi pe cele ale inversului său, modul semiton-ton.

Ex.67



Ex. 68


3. ZORILE DE AFARĂ
ȘI SEMNAL DIN GOARNE
mg. 3039 Va
Runcu - GORJ
18. ZORILE DE AFARĂ
d 521 I
Bîlțișoara, Runcu - GORJ
30. ZORILE DE AFARĂ
fg. 15061 a
Cîmpofeni - GORJ
38. ZORILE DE AFARĂ
fg. 3100 a
Curpeu - GORJ
46. ZORILE DE AFARĂ
fg. 3079 a
Rasovița - GORJ
60. ZORILE DE AFARĂ
fg. 3130 a
Urșăței - GORJ
III - LAMENTAȚIE ȘI DESCĂTUȘARE
Rubato, lontano
tr.1
sax T
sax A
sax T
S1
S2
S3
A1
A2
A3

Măsura 77 marchează trecerea la o nouă fază în procesul de tratare a materialului folcloric. Rolul corului este transferat instrumentelor de suflat din lemn (3 flauți, 3 oboi, 3 clarineți, 3 fagoți) care preiau componentele intonaționale ale citatelor şi le aplică pe formula ritmică aleatorie accelerando-decelerando (şi derivatele sale) în notație proporțională. În paralel are loc un proces de ramificare transpozițională pe rețeaua de cvinte perfecte. În substrat, pedalei – amplificate prin cei şase corni – i se adaugă semnalele de goarnă – trompete, saxofoane şi tromboni (exemplul 69).

Tensiunea acumulată se „descătuşează" în măsura 131. Pedala pe re erupe prin glissando-uri alternative pe armonicele naturale în crescendo-sforzando la corni şi la trompete. Acestea alternează cu o structură texturală ostinată creată din formule izocrone de sextolet de şaisprezecimi, derivate intonațional din variantele materialului folcloric în transpoziții la cvintă perfectă. (Coincidența dintre formula de sextolet şi cele şase versuri a câte şase silabe ale textului nu este întâmplătoare.) Momentul reprezintă faza finală a procesului de metamorfozare la care au fost supuse cele şase expresii folclorice, şi totodată culminația mişcării.

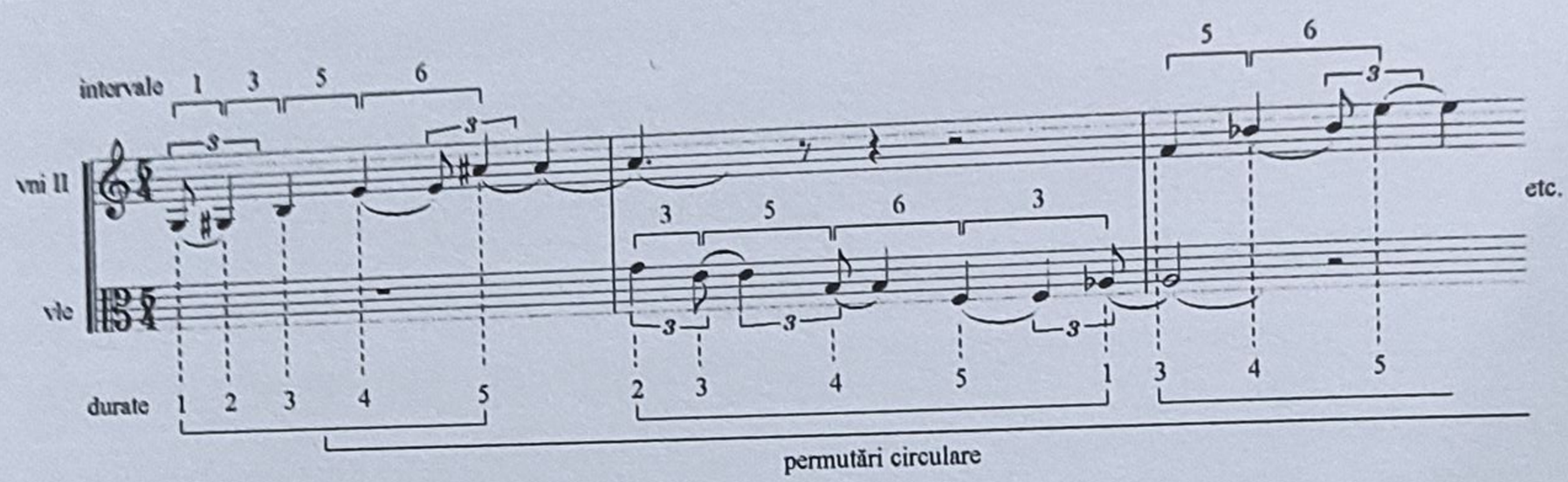
Începând cu măsura 160 tensiunea se degajează brusc. Traseul sonor regresiv inițiat de instrumentele de suflat - care, prin replici disjuncte, readuc fragmentar grupuri ritmico-intonaționale derivate din texturile părții a doua - este întrerupt în trei locuri de intervenții din ce în ce mai scurte ale orchestrei în tutti, fortissimo, secco. Muzica se stinge în pauza generală care precede („attacca") finalul Simfoniei.

Partea a patra – *Larghetto, molto espressivo e sereno* – este o monodie amplă, de largă respirație, atribuită instrumentelor cu coarde, în interiorul căreia sunt plasate intervenții ale corului pe textul lui George Călinescu *Ape vor seca* ... Două repere formale ale construcției melodice se cer a fi remarcate: **structura intonațională** care se revendică tronsonului de bază al modului MP şi derivatei

Ex. 69

acestuia MPI, în forma eliptică [1, (2), 3, 5, 6] şi **structura ritmică proporţională** [(1, 2, 3, 4, 5,) x] expusă crescător şi permutată circular spre dreapta.

Ex. 70



Adoptarea formulei eliptice pentru MP (secunda mare, absentă) face ca acesta să se identifice cu structura modului originar semiton-ton.

Culminaţia mişcării se produce în măsurile 68-73. Intervenţia corului pe o structură polifonic-imitativă cu rol anacruzic (...*să-şi strîngă sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui*...) se rezolvă în măsurile 71-73 pe structura omofonă cu caracter cadenţial corespunzătoare textului ...*crin de tăria parfumurilor sale*. (acordurile Mi major-Si*b* major, poli ai modului semiton-ton).

În elaborarea Simfoniei *De natura poesis* am dat curs unui instrumentar tehnic de o factură pronunţat eclectică faţă de majoritatea celorlalte lucrări ale noastre. Faptul s-a datorat structurii dramaturgice, eclectică şi ea, care a necesitat adoptarea unor strategii compoziţionale diferenţiate şi nuanţate. Compromisurile şi fuziunile între tehnicile de compoziţie ca şi subsumarea lor unui arbitraj venit cu precădere dinspre latura imaginativ-intuitivă au făcut ca lucrarea să nu se lase uşor dezarticulată în vederea unei analize dogmatice. Vom fi poate dezamăgiţi când vom vedea că unii algoritmi nu ies integral la socoteală, când nu vom avea revelaţia unor proporţii sau simetrii „la vedere".

Toate acestea se datorează – încă o dată – caracterului particular al lucrării, caracter determinat ab initio de cele trei „personaje" atât de diferite ale „scenariului" şi de interconectarea lor. Cu toate că nu va fi niciodată cel mai potrivit exemplu în a ilustra perfecţiunea „cristalină" a proporţiilor şi simetriilor, Simfonia *De natura poesis* rămâne pentru noi o importantă experienţă creatoare, nemaiatinsă până la ea şi nici de la ea încolo, fapt care o face să ne fie cu atât mai dragă.

Simfonia *De natura poesis* a fost interpretată în primă audiţie la Iaşi pe 26 iunie 1989 de către Corul şi Orchestra Filarmonicii *Moldova* dirijate de Gheorghe Costin.

(XVI) *VĂILE PLÂNGERII*

PENTRU ŞASE GRUPE DE PERCUŢIE ŞI ORGĂ

(1997)

...numai pe o vale, pe care i-o şi arătară,
îi ziseră să nu meargă, căci nu va fi bine de el;
şi-i şi spuseră că acea vale se numea
Valea Plângerii.

Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte

Am lucrat la *Văile Plângerii* aproape două luni, de la începutul lui februarie şi până către sfârşitul lui martie 1997. Faptul s-a petrecut după opt ani de „tăcere" întreruptă o singură dată, şi atunci cu o lucrare pe care o considerăm neizbutită.

Asemenea oricărui (re)început, s-a produs greu; încercarea de a construi o gramatică sonoră coerentă, capabilă să susţină rostirea muzicală, ne-a luat cel mai mult timp şi s-a soldat cu câteva eşecuri. În cele din urmă am revenit asupra structurilor modale proporţionale (MP şi MPO) pe care le-am utilizat şi în alte lucrări, printre care Trio-ul *Şapte intersecţii ale unui sentiment cu un anotimp* şi Simfonia *De natura poesis*. S-au dovedit a fi rămas aceleaşi structuri cu virtuţi – am îndrăzni să le numim – miraculoase, gândindu-ne la *simetriile* interioare dar şi la potenţialul lor generativ, care – toate la un loc – oferă o bogăţie de sugestii melodice şi armonice. Din structurile modale am extras structurile numerice pe care le-am interpretat în forme ritmice. De la acest moment încolo devenea tot mai limpede faptul că lucrarea avea să se adreseze unui substanţial grup de percuţie, la care se insinua încă ceva... Coincidenţa era fericită întrucât o

invitație din partea prestigiosului muzician Grigore Pop, de a scrie o lucrare pentru ansamblul său de percuție, aştepta de multă vreme neonorată[203].

Cam pe atunci s-au înfiripat şi primele idei „tematice". Tot atunci am fixat la şase numărul percuționiştilor, iar ceea ce păruse a fi – într-o vagă intenție – clarinet, şi-a dobândit o identitate certă: orga. A urmat punerea muzicii în spațiu şi timp, în consonanță cu spiritul „temei".

Basmul *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte* împleteşte într-o neasemuită țesătură sensuri ale unor mituri fundamentale, de la cele biblice la mitologia populară, până la simbolul faustian. Discrete, sublimate, unele le sugerează pe altele; se întrepătrund şi se întretaie într-o urzeală fermecată de care până şi părintele adoptiv al basmului, Petre Ispirescu, şi-a dat – suntem convinşi – prea puțin seama. Nemaivorbind de folclorişti şi critici literari, printre care Ovidiu Bârlea şi George Călinescu, care trec pe lângă el fără să se „atingă", cu suverană răceală şi neutralitate – mai mult sau mai puțin – epistemologică.

De aceea, cu admirație şi recunoştință pentru asentimentele pe care le-am aflat în ele, aşezăm în miezul acestor câteva rânduri închinate „temei" cuvintele lui Noica, singurul dintre filosofi – după ştiința noastră – care şi-a aplecat deopotrivă fruntea şi inima asupra copleşitoarei sale cosmogonii.

În fața basmului acestuia nu poți fi decît uimit. Este o atît de reuşită cumpănire între extremi, în el, apoi este o atît de riguroasă afirmare ontologică (...), este, în sfîrşit, o atît de fericită expresie, încît o clipă rămîi în fața lui, ca în fața unui dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanității.(...) Şi mai departe, *...nu cunoaştem o altă operă în proză a geniului românesc care să aibă atîta miez, de la primul şi ultimul gînd, şi o atît de riguroasă scriitură ori rostitură. Nu am cuteza să interpretăm nici o altă operă de proză românească verset cu verset, aşa cum ne gîndim să facem, sau cum sîntem* ***siliți*** (s.a.) *să facem cu basmul acesta – singurul care nu se încheie în chip fericit, cum s-a*

[203] Lucrarea a fost de altfel dedicată *Ansamblului de percuție* al Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* condus de Grigore Pop, care i-a asigurat şi prima audiție, în cadrul Festivalului *Cluj Modern*, ediția a doua, 6-11 aprilie 1997.

observat, şi totuşi singurul care exprimă, nu indirect ca orice basm, ci direct, plinătatea, măsura şi adevărul a ceea ce se poate numi: fiinţă. Este cu adevărat „mincinos cine nu crede", aşa cum începe basmul.[204]

Văile Plângerii reprezintă o conversiune în spaţiul sonor a elementelor iconice şi structurilor funcţionale ale basmului.

Operând fie ca simboluri verbale, fie ca module compoziţionale, **numerele** alcătuiesc în basm o adevărată cabală, nu mai puţin subtilă decât obstinată. Cel mai frecvent este numărul **3**; el este prezent în forme explicite (*„de azi în trei zile... ", „către răsărit...trei zile şi trei nopţi", „...ţinu masă trei zile de-a rândul", „cele trei fete", „a treia săgeată... "*), dar şi implicite (*„galeş, trist şi dus pe gânduri"* sau cele trei încercări ale lui Făt-Frumos: Gheonoaia, Scorpia, lighioanele). Numărul **2** se regăseşte fie în cuplarea binară a personajelor (Făt-Frumos şi calul fermecat, împăratul şi împărăteasa, surorile Gheonoaie şi Scorpie), fie în structuri verbale complementare, de asemenea binare (*„vraci şi filozofi", „timpane şi surle", „întristarea şi neodihna"*). Numărul **5** este prezent şi el dar cu o frecvenţă mai mică şi în subtext: cele cinci ipostaze ale localizării în fictiv care deschid basmul sau cele cinci accesorii necesare lui Făt-Frumos pentru a izbândi în încercările sale (paloşul, sulița, arcul, tolba cu săgeţile şi hainele). Mai apare **6** (*„să mă îngrijeşti ... şase săptămâni"* – spune calul). Pe numerele amintite mai sus se sprijină osatura ritmică şi intonaţională a muzicii.

Cât despre **timp**, acesta este în basm o prezenţă vie, semnificativă. Flexibilitatea temporală este exprimată prin comprimare (*...toate învăţăturile pe care alţi copii le învaţă într-un an, el le învăţa într-o lună*), dilatare (*Petrecu acolo vreme uitată...*) şi din nou comprimare (îmbătrânirea pe drumul întoarcerii acasă). În plan sonor ea se manifestă ritmic prin alternanţa continuu-discontinuu, atât la nivelul ritmicii elementare cât şi la nivelurile metaritmice care decurg din construcţiile intonaţionale şi armonice.

---

[204] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, p. 112-113

Structurile epice ale basmului – **secvențială** (etapele călătoriilor) și **recurențială** (întoarcerea acasă), de fapt forme specifice ale *simetriei* – sunt valorificate în lucrare ca tehnici de tratare a materialului ritmic, intonațional și armonic.

Caracterologia personajelor care polarizează la început în ipostaze absolute ale binelui şi răului, frumosului şi urâtului, începe ulterior să-şi piardă puritatea, să oscileze, atenuându-se în forme ale relativului omenesc. Expresia sonoră a acestui proces este de natură timbrală; contrastul inițial între timbrele tranşante ale metalofonelor – secțiunea I – şi membranofonelor – secțiunea a II-a -, netulburate de imixtiuni, face loc – în secțiunea a III-a – unei sinteze (orgă, membranofone, metalofone).

Simbolul **plânsului** – tot Noica spune: *Orice creație se naşte dintr-un plîns şi dintr-o tăcere* – descrie în basm un arc, între plânsul lui Făt-Frumos nenăscut pe de o parte şi toponimicul *Valea Plângerii* pe de altă parte, arc ce închide cercul. Trianglul – egal, imaterial, reiterativ – este purtătorul sonor al acestui simbol; din el se naşte şi în el se stinge muzica.

Văile Plângerii nu este o muzică ilustrativă, cu atât mai puțin decorativă, în ciuda – poate – unor înşelătoare aparențe. Ea este asemenea unui ceas sonor care măsoară în chipuri diferite un timp fluctuant, a cărui curgere sunetul o poartă printre meandre şi confluențe. *Văile Plângerii* este o meditație asupra întoarcerii „acasă", la condiția noastră de trăitor, muritor, şi tot aşa ..., condiție care ne face – după scurte răgazuri de „tinerețe fără bătrânețe" – să călcăm cu voie sau fără voie în *Valea Plângerii*.

Nu pot rezista ispitei de a încheia aceste rânduri prin cuvintele basmului însuşi: ... *Atunci, copilul tăcu şi se născu.*

BIBLIOGRAFIE

Arnheim, Rudolf — *Arta şi percepţia vizuală*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979

Bentoiu, Pascal — *Capodopere enesciene*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984

Bentoiu, Pascal — *Gîndirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975

Bentoiu, Pascal — *Imagine şi sens*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973

Berger, Wilhelm Georg — *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979

Bergson, Henri — *Time and free will*, translated by F.L. Pogson, New York [Torchbook], Harper and Brothers, 1960

Bogza, Alexandru — *Realismul critic*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1982

Boulez, Pierre — *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963

Boulez, Pierre — *Relevés d'apprenti*, Paris, du Seuil, 1966

Brăiloiu, Constantin — *Opere*, vol II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969

Brediceanu, Tiberiu — *„Mioriţa" – studiu şi culegere de folclor*, în Revista Muzica, nr. 4, aprilie 1974

Cazaban, Costin — „Temps musical - espace musical, comme fonctions logiques", în *Revista Muzica*, nr. 2/1991

Călinescu, George — *Viața lui Mihai Eminescu,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966

Câmpan, Florica T. — *Povestiri cu proporții și simetrii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985

Cezar, Corneliu — *Introducere în sonologie*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984

Delacroix, Henri — *Psihologia artei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983

Dufrenne, Mikel — *Fenomenologia experienței estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976

Dumitrescu, Zamfir — *Structuri geometrice, structuri plastice,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1984

Eco, Umberto — *Opera deschisă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969

Eminescu, Mihai — *Fragmentarium*, Ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981

Epperson, Gordon — *The Musical Symbol*, Ames, The Iowa State University Press, 1969

Feynman, Richard — *Fizica modernă*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1969

Fochi, Adrian — *Estetica oralității*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980

Ghyka, Matila — *Estetică şi teoria artei*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981

Iorgulescu, Adrian — *Timpul muzical. Materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

Kahane, Mariana şi Georgescu-S., Lucilia — *Cîntecul Zorilor şi Bradului*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

Le Corbusier — „Spre o arhitectură" – 1923, în *Funcţiune şi formă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1989

Lendvai, Ernö — *Symmetries of Music – An Introduction to Semantics of Music* (compiled by Miklós Szabó and Miklós Mohay), Kecskemét, Kodály Institute, 1993

Ligeti, György — „States, Events, Transformations" („Zustände, Ereignisse, Wandlungen"), in *Perspectives of New Music,* vol 31, no. 1, p. 165, winter 1993, translated by J.W. Bernard

Livio, Mario — *Secţiunea de Aur*: *povestea lui* phi, *cel mai uimitor număr,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2005

Mann, Thomas — *Muntele vrăjit,* traducere de Petru Manoliu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967

Marcus, Solomon — *Artă şi ştiinţă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1986

Marcus, Solomon — „Cînd scrierea începe să cînte", în *Semiotica matematică a artelor vizuale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982

Marcus, Solomon — *Gândirea intervalică,* postfaţă la *Cartea modurilor* de Anatol Vieru, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

Marcus, Solomon — *Invenţie şi descoperire,* Bucureşti, Cartea Românească, 1989

Marcus, Solomon — *Semne despre semne*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1979

Marcus, Solomon — *Timpul*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985

Maşek, Victor Ernest — Cuvânt înainte la *Galaxia Gutenberg* de Marshall Mc Luhan, Bucureşti, Editura Politică, 1975

McLuhan, Marshall — *Galaxia Gutenberg,* Bucureşti, Editura Politică, 1975

Michelis, P.A. — *Estetica arhitecturii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982

Michelucci, Giovanni — (e Palazzo, Agostino) *L'architettura* – anno XX, nr. 5, settembre 1974

Mîrza, Traian — *Folclor muzical din Bihor,* Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974

Moles, Abraham — *Artă şi ordinator*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974

Munro, Thomas — *Artele şi relaţiile dintre ele*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981

Niculescu, Ştefan — *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

Panofsky,Erwin — *Artă şi semnificaţie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980

Radian, H.R. — *Cartea proporţiilor,* Bucureşti, Editura Meridiane, 1981

Read, Herbert — *Originile formei în artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1971

Roman,Tiberiu — *Simetria*, Bucureşti, Editura Tehnică, 1963

Servien, Pius — *Estetica,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975

Servien, Pius — *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin et Cie, 1930

Shopenhauer, Arthur — *The World as Will and Idea*, translated by R.B. Haldane and J. Kamp, Garden City, N.Y. [Dolphin] Doubleday and Co., 1961

Țăranu, Cornel — "Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru", în *Lucrări de muzicologie,* Cluj Napoca, Conservatorul „Gheorghe Dima", 1965

Urmă, Dem. — *Acustică şi muzică*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1982

Vianu,Tudor — *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968

Vieru, Anatol — *Cartea modurilor,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

Vieru, Anatol — „În domeniul formei muzicale", în *Studii de Muzicologie*, vol. VIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972

Weyl, Hermann — *Simetria*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1966

Xenakis, Iannis — *Musique, architecture*, Paris, Casterman, 1976

“

Compozitorul Cristian Misievici este un rod al şcolii moderne româneşti de compoziţie, aflat la vârsta deplinei maturităţi creatoare şi ştiinţifice.

A pornit de la Iaşi de la clasa regretatului maestru Vasile Spătărelu, dar a avut şi şansa de a urma cursurile de compoziţie organizate în Darmastadt-ul muzicii româneşti - Piatra Neamţ - acolo unde strălucitoarea generaţie: Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Cornel Ţăranu, Vasile Herman, Roman Vlad prezenta direcţiile modernizării muzicii universale, aducând sinteze şi soluţii originale în contextul culturii europene.

VIOREL MUNTEANU

Cartea operează cu trei elemente de bază: o mare cantitate de informaţie, o excelentă organizare a informaţiei, un comentariu analitic avizat. Expresie a devenirii constructive din ce în ce mai mature, partiturile analizate conturează profilul unui compozitor de reală valoare, dublat aici de o deosebită forţă analitică.

CORNEL ŢĂRANU

Este o carte a aflării în care developarea unor aspecte legate de potenţialul cunoaşterii este ordonată în expuneri punctuale, mai elaborate sau minimale, implicate în economia lucrării prin travaliul ideilor consemnate.

Etajările piramidale ale ideilor expuse, îmbogăţite pas cu pas, împlinesc teoretic, dar şi practic, adevăruri percepute de autor, regăsite în plan componistic prin câteva modele de acest gen, modele de cultivare şi elevare a propriei identităţi.

TEODOR ŢUŢUIANU

Felul în care raţiunea şi intuiţia activează în operele compozitorului Cristian Misievici, ţine de intimitatea actului de creaţie. Analizând partiturile şi ascultând imprimările ne dăm seama că autorul este intens preocupat de căutarea acelui echilibru ideal între componenta raţional-speculativă şi cea intuitiv-emoţională a lucrărilor sale. Originalitatea muzicii sale şi-a găsit în această carte un comentar pe măsură concis, clar şi convingător.

HANS PETER TÜRK

”

ISBN 978-973-612-283-5

structuri sunet